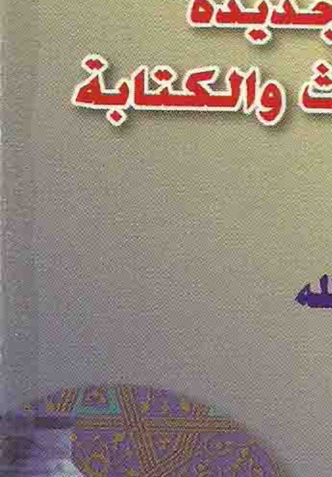
المقدمة في نقد النثر العربي

مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة

علي حب الله



دار الهادي
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

١٤٢١هـ - ٢٠٠١م

دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع

هاتف:٥٥٠٤٨٧/٠١ - ٨٩٦٣٢٩/٠٣ - فاكس: ٥٤١١٩٩ - ص.ب: ٢٨٦/٢٥ غبيري - بيروت - لبنان
Tel.:03/896329 - 01/550487 - Fax: 541199- P. O. Box: 286/25 Ghobeiry - Beirut - Lebanon
E-Mail: daralhadi@daralhadi.com - URL: http: //www. daralhadi.com

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

مدخل

أخي القارىء، الموضوع الذي بين يديك جديد كل الجدَّة، وهي ليست دعوة تتضمن أي منطق استدراجي يزاوله البعض استقطاباً لأنصاف المثقفين، أو أرباع المتعلمين، وهو مما يمكن أن يراود ذهنك وأنت تمرُّ مروراً سريعاً على الفهرس، حينها يطيب القول: إنك قد وقعت فريسة لخداع العناوين وأنسها، وهو ما لم أستطع أن أتحاشاه في فهرس الكتاب، ولولا ذلك كدت أزعم للقارىء ـ نزوعاً إلى جواذب الدعوى والاعتداد بالنفس ـ أن صفحات الكتاب تحمل موضوعية منقطعة النظير في بحث جملة مطالب على غاية من الخطورة في بنية خطابنا العربي والإسلامي، ثم تذكرت بعد ذلك أن القارىء سيدرك بحصافته، وفور إطلالته السريعة هذه التواء هذا الزعم، وهو الذي لم يطلع بعد على التفاصيل، لذا أراني أحرق الحقيقة قرباناً في سبيل بناء العلاقة الطيبة مع القارىء الذي بات يشمئز اليوم من تلقي النتائج قبل أن تُرمى إليه المعطيات.

والعمل الذي ندبنا أنفسنا للنهوض به يجعله مهمة شاقة يشارف المجازفة، كونه موضوعاً بكراً في الثقافة العربية والعالمية، وما يجعله في مأمن من الاعتباطية والاعتساف، هو أن نبني له نواشج مع ما يمت إليه بصلةٍ من العلوم الأدبية، والفكرية والعلمية.

وليس هذا شموخاً بالنفس، أو طائف من انتفاخ الشخصية، أو طرف

من طاووسية رعناء، أو مسحة من جنون العظمة وعشق الذات، بقدر ما هو تقرير وصفي وتحليلي لجهد أخذ مني ردحاً طويلاً من الزمن، صحيح أنني قضيت زهاء أربع سنوات في صياغة أفكار هذا الكتاب، إلا أن قضاياه كانت تعتمل في ذهني منذ سنوات طويلة، حينها، وعقيب قراءة أي كتاب جامعي أو غيره، كنت أسأل نفسي دوماً، إن المؤلف بمقدوره أن يعطيني الأفكار والمعلومات المودعة في الكتاب في صفحات قليلة، فلماذا هذا الإصرار على وضعها في صفحات قد تصل إلى المئات؟ لماذا يرهق بصري ويهدر وقتي، ويضنك انتباهي، وكان يحدس عندي آنذاك أن المشكلة في تركيبة النثر العربي، وأنها كامنة في جوهره وبنيته، فحداني ذلك إلى البحث في تاريخ هذا النثر وتطوراته، والأحوال التي طرأت عليه من الجاهلية إلى عصرنا الحاضر، فوجدتها سلسلة تراكمات لآفات وعلل لم يكن عليها النثر العربي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام وحقبة طويلة من العصر الأموي. وفي عرض ذلك، كان النظر في قضايا النثر يكشف عن عروة مكينة لا انفصام لها، وعلقة خفية مفعمة بالنشاط والحيوية بين اللغة النثرية والحضارة، يعني أن تحضر الأمم ورقيّها، أو انحطاطها وتقهقرها منوط بتطوره وانحطاطه.

وتأسيساً على هذا، فإن حضور النثر بلغة مشحونة بصنوف الضعف، يستحيل في ظرفه إلى متاهة ضخمة وواسعة تعيد انتاج حالها، ويحجب انتظام النشاط المعرفي في الأمة في أي موضوع كان، والحال أنه يجب أن يتبوأ وضع المسلمات موضع الشك ومساءلة العلم تفكيك أدواته المرتبة المثلى في البحث ـ أي بحث ـ لنحظى ـ كما سنلمع ـ بأقربية أوسع نحو الموضوعية الطامحة إلى إصابة الواقع، وهو ما يتطلب فوق ذلك طاقة اجرائية كامنة في نفس المنهج المتبع.

ولصعوبة العثور على نماذج تحتذى لهذا البحث في المكتبة العربية، أصالة وترجمة، كان لا بدَّ من بذل أقصى الوسع وغاية الجهد في سبيل إضاءة هذه النقاط المعتمة في الفكر العربي، ولا تكاد تصل من جرَّاء

الخوض في هذا الموضوع البكر في دراسة النثر العربي إلى اكتشاف شيء حتى يبلغ منك جهد الطلب كل مبلغ، ولكن سرعان ما يتلاشى عند استغراقك في لذة الاكتشاف، والوعي الحاد بما عليه بنية الأمور وخفيَّاتها، وبما آلت إليه من تداعيات فكرية واجتماعية، يجلي التعمق فيها مكامن الصدع في الخطاب العربي والإسلامي المفعم بالإشكاليات التي إذا أردت أن تجوس خلالها قبل ذلك، فلن تسدد في وضع إصبعك على ذلك القاسم المشترك الذي تدين له أكثر مظاهر التخلف الفكري، وغيرها من الإشكاليات الثانوية في وجودها، إنه بمثابة الينبوع الذي تنبثق منه كل خصائص الإشكاليات هذه.

أهمية المنهج في عمليات التفكير:

ربما يُدرج البعض ما أقوله في عداد المبالغات والتهويلات، وهي الوسائل التي يلجأ إليها بعض الكتَّاب بغية شدِّ انتباه القارىء، أو ربما يدَّعى أن الموضوع المعالج في هذا الكتاب، يدخل ضمن القضايا الإجرائية، والمنهجيات المتبعة للتفكير، ولا مساس له من قريب أو بعيد بالطروحات الفكرية التي تعتمل في خطابنا الإسلامي والعربي، وهي دعوى يبرزها عادة من يعيش في غيبوبة تامة عن تتبُّع تطور الفكر والعلوم ومناهج البحث والتفكير، وفي هذه الدعوة أيضاً اطمئنان إلى الغفلة عن أن عصرنا لكمال وعيه بأهمية المناهج، لم يعد يعبأ بماذا تفكر، بقدر ما يهمُّه كيف تفكر، أي آلية التفكير وطريقته، وهو لا يكون بدون لغة، إذ لا فكر من دون لغة ولا لغة من دون فكر، واللغة كلمات والفكر قضايا، لأن الوعي وعي لشيء ما، وليس وعياً في ذاته (هوسرل) والقضايا جمل وتراكيب تنسقها أساليب عديدة، وهذه الأنساق ترتبط بنيتها الداخلية بوشائج القربى مع المنهجية المتبعة وطريقة التفكير، وما البنيوية والتفكيكية (جاك دريدا) إلا طرائق للتفكير، ووسائل لاستنزاف المعنى من المخزون اللغوي، وتفجير طاقات

اللغة التي هي فعل وجود وخلق، لا فعل عكس ومقابلة فحسب، على أن من الخطأ النظر إلى المناهج على أنها مجرد وظيفة إجرائية، لتنظيم البحث وإعداده، ومساعدة الباحث على ضبط خطواته في التعامل المثير مع قضايا بحثه، في الوقت الذي يظهر فيه المسح والاستقراء والتتبع الحثيث دور المناهج، لا في توليد خصوصيات ثقافية فقط، بل والسير بها في اتجاهات محددة تفرضها المنهجية المتبعة، ثم تداعي هذا التوليد لإنتاج رؤى فكرية عند محطات نظرية معرفية، وقضايا مصيرية، وإذا ما أردنا تطوير خطابنا النقدي المنبثق عن انتشار روح النقد في أوساطنا، فلا يمكن تلمسه إلا من خلال ذلكم الوعي التطبيقي، وتلكم الرؤية الفريدة الثاقبة لهذه المناهج.

وفي اعتقادي أن العقل العربي والإسلامي في أمس الحاجة إلى الفكر المنهجي لأنه عقل بياني في الدرجة الأولى، وذو نزعة بيانية متجذرة في التراث الديني المتمثل في الإسلام، فهو بنصوصه الأولية (القرآن) يمتلك كثافة تعبيرية، ويتطلب قدرة تواصلية خاصة، والقارىء يعطي النص من ثقافته؛ لأن النص يعطي بمقدار ما تضيء فيه من مناطق معتمة، فهو رهن إذاً بثقافة الباحث، فلو كان عالمي الثقافة، يمكن له تبصر سنا إضاءات المعنى الشمولي الكامن في النصوص، وبكلام آخر إن النص ليس له ماهية ثابتة إنما يتطور فهمنا له بتطور المعارف والعلوم الحافة به، وليس محدوداً بسقف اللحظة.

فالنصوص الدينية مثلاً، لا تمتلك صيغاً وحلولاً خارج إطار وعي المشتغلين في تحليلها، وليس القرآن كتاباً فكرياً نهائي التطور والاكتمال في وعي البشر، هذا الوعي الذي كان يمنحه صفة التكامل بالاكتشاف، ويزودنا بما يعضد في ارتياد مساحات جديدة فيه.

فالنص كائن حي ينضح دائماً بالحياة، وكلما قوي احتكاكه بالثقافات كلما أعطى من وجوده الحي، لكن النص مطلق والذي يعالجه محاولاً استنزاف مكامنه محدود، ولن يغدق المطلق على المحدود من لآلئه إلا

بمقدار سعته ﴿وأنزل من السماء ماءً فسالت أودية بقدرها﴾ [الرعد، الآية: ١٧] فليس من الإنصاف أن يدَّعي أحد الإحاطة بمكنونات النص ومذخوراته، والإلمام بمساربه، وطرق مراودته، ثم يوصد الباب وراءه، ويخرج إلى العالم بادعاءات منقوصة عن المعنى، وهو مزود بأفكار وتصورات تمَّ انتزاعها من ثقافات آنية محدودة، وانفعالات سريعة ليقدمها على أنها المراد الجدِّي من النص، وتفسير ذلك، أن ما يكتنف النص من تفسيرات عاجزة عن تقديم تفسير مطلق، لاستحالة وجود تفسير مطلق، وحين نقول يستحيل وجود تفسير مطلق فذلك يعني من باب أولى أن في الأفكار والمعتقدات (غير الأساسية) خصوصية زمانية ومكانية وخصوصية تاريخية، يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في أي تحليل لصيغتها ووظيفتها، وثمة مقولات كثيرة قد أدَّت دوراً طليعياً تقدمياً في ذروة صعودها، غدت الآن تعبر عن اتجاه رجعي في الحياة لأنه سبق واستنزفت ايجابياتها، فإذا لم نعمل على تحسين الأداء المنهجي ومن ثمَّ على تطوير قدراتنا التعبيرية فستكون النصوص والحالة هذه شحيحة إلى أقصى حد، ويجد المتتبع لتطور العلوم والفكر في الإسلام تعدد الرؤية وتغيرها مع تغير الثقافات وتلاقحها، بما يحدس بترابط العلوم وبنيويتها، وبالتالي، فإن أي تغيير في فرع من فروعها سيعقبه، بمقتضى هذا الترابط تغير في سائر الفروع اشتد أو ضعف، وسيدرك من خلاله، أن العلوم الإسلامية ليست في معزل عن هذا القانون السائد في علاقة العلوم مع بعضها، وأعني بالعلوم هنا النصوص الثانوية والمساعدة، كالنحو والتفسير والبلاغة والمنطق. . .

وسيؤدي تحسين الأداء المنهجي في التفكير إلى جانب معالجة أمراض التعبير عنه والمتمثل في النثر إلى تعميق الفهم للنصوص، والمقدرة على توظيفها سياسياً وفكرياً واجتماعياً، وهو وجه آخر لمسيس حاجة الفكر الإسلامي والعربي إلى دقة المنهج وإيجابية الأداء التعبيري، وهي نقطة تزداد جلاءً إذا أضفنا إلى معلوماتنا، أن اللغة بمفرداتها وأساليبها وتراكيبها، تعبير

عن وقائع محكية تلهجاً أو كتابة، أو نصوص ممتلئة بالرؤى والأفكار، وكلاهما (الوقائع والنصوص) يتوهج بالممكن من متعدد القراءات، وهي لا تكون بمتناول اليد إلا مع جودة النثر كطريقة أداء وتعبير، تتغاير مع الفكر خارجاً وتتحد معه ذهناً.

دور النثر في تطور العلوم أو تقهقرها:

يتفرع عما سبق، أنه إذا اعتور النثر آفات، أثَّر ذلك على المادة المعالجة، فإذا ابتلى النثر مثلاً بالإطالة ولغو القول، كأن نحاول إثبات ما فرغ الناس من إثباته، فسيؤول الأمر في النهاية ـ كما هو ملاحظ ـ إلى أن يصير التعبير وحده هو الهدف، فيكون النص المكتفي (وهو النص الجامع لمفردات الموضوع) هو الأساس، وتصير باقي النصوص الثانوية التي تدور في فلكه، والتي نجمعها ضمن مصطلح النص المبتذل، طفح مرضي يصيب الموضوع بالإعاقة، ويمنعه عن الاكتمال، كل ذلك من غير أن يتعارض النص المكتفي مع النص المبتذل؛ لأنه يفارقه في الصياغة وليس في الدلالة. والنص المبتذل، نص فضولي عفوي طفيلي يصاغ عادة من قبل الطامحين إلى حسن السيرة وذيوع الصيت، والحمد على ما لم يفعل، وهو عقار لعلاج جملة من الأمراض الداخلية والعقد النفسية، وصياغته تمتاز بالحشو والإطناب، وهو أسلوب ـ سيشهد النثر العربي الحديث، تهميشه واقصاؤه، ولن يطول الوقت الذي نسمع فيه من ينادي. بهجران هذا الأسلوب، وهي دعوة إذا ظهرت فلن تقابل بالغرابة، فقد هجرت أساليب قديمة كثيرة في اللغة والنثر العربي، نبذ السجع بعدما تبارى فيه الأدباء، وهجر الغريب بعدما تسابقوا إليه، فلا عجب أن يصار إلى هجران الأطناب والحشو والتكرار في أساليب البيان العربي مساهمة في استيعاب وهضم التضخم الحاصل في العلوم في عصر المعلوماتية (الأنفوميديا) لصالح استحداث نثر عالمي، أو أسلوب في النثر العالمي يمتاز بالكثافة التعبيرية، والاقتصاد في المعلومات.

ومن منظور آخر يعزي البعض ضعف النثر، أو كثير من آفاته إلى

التردي الفكري والعلمي فقط، فهو يستبعد في الحقيقة جوانب أخرى تقوم بينها وبين النثر علاقة جدلية، رغم أن تلك الجوانب الأخرى تتقاطع في أكثر من موضع مع ظاهرة الضعف الفكري والعلمي.

ومهما يكن من أمر هذا التفسير الأحادي الضيِّق، فإنه يفتح نافذة رحبة على أهم العوامل في ضعف النثر، وعقم شروط انتاجه الجيد تحديداً، كما أن له دوراً مهماً في سياق المقدمات والشروط التي تسهم في انتاج الأشكال المتخلفة في النثر، يعني أن التردي العلمي والفكري يتفاعل مع باقي العوامل المساهمة أيضاً في انحطاط النثر، والمطلوب، أن ايجابيات النثر، أعني الومضات الإيجابية له في كل إنتاج كتابي، تقوم باستلهام الأفكار مضموناً ليؤدي هذا الاستلهام إلى أن يتعدَّل النثر بها شكلاً، وهكذا، يفضي هذا الحوار الجدلي بين الشكل النثري والأفكار المتضمنة فيه إلى تكاملهما وتطورهما، والملاحظ، أنه في كل فن من الفنون تجتاح ميدانه موجات عاتية من الدراسات والكتابات حوله، إلا أن قلة منها تثبت جدارتها في الميدان العلمي، وهذه القلة تتميز بالشمولية والدقة والتمركز، والبعد عن الآفات العقيمة للكتابة الفنية، وتعتبر هذه المصنفات القليلة الآثار الأساسية التي تسجل ذروة النشاط المعتمل حول علم من العلوم، وإن كانت مرحلية في مسيرة تطور العلم.

ويمكن صياغة عناصر علاقة الفكر بالأسلوب، أو الشكل النثري بصورة أكثر وضوحاً فيما لو تمَّ رد المسألة إلى جذورها، واستخلاص مجموعة معانٍ ومفاهيم للطرق الآيلة إلى تفصيل العلاقة بينهما إيجاباً، وهو أمر لا تصعب ملاحظته، رغم ما يكتنف هذه الجذور من غموض بلغ حد التعمية نتيجة للأنس بها، وعدم توجه ملكة النقد إليها، فقد كان ينظر قديماً إلى كل من الشكل/ المضمون، أو اللغة/ الفكر (اللغة أو الشكل هنا هو الأسلوب النثري) على أنهما قطبان يتصارعان كأن بينهما عداوة قديمة، لا يلتقيان لأجلها، لا لأجل تكافؤ القوى بينهما بل لانتسابهما إلى عالمين

مختلفين، فالنثر على هذا مجرد مطية للمعاني وقد يتغير الراكب والمطية هي هي، غير أنها وضعية غير صحيحة، إنها تشبه هرماً قمته إلى الأسفل وقاعدته إلى الأعلى، في حال أن الوضعية الطبيعية في رؤيتنا للعلاقة بين الأسلوب النثري والفكر، تقتضي النظر إليهما ككائن واحد، أو كلاً واحداً، ينبض معاً ويرتجف معاً.

إن نظرتنا إلى النثر وعلاقته بالفكر يجب أن تتعدل في هذا الاتجاه، مقصية النظرية البدائية القديمة التي كانت تنظر إلى النثر على أنه مجرد وسيلة للتواصل الفكري، هذه النظرية التي كانت سائدة لم تكن تنظر إلى النثر على أنه عنصر له دخالة في عملية تطوير الفكر؛ لمكان العلاقة بينهما، نعم قد تتباين جهة العلاقة، أو تتعارض، لكنها لا تتناقض، النثر هو طريقة تنظيم الفكر.

ومن هذه النقطة نقول: إن سمو المضمون، ونبل غاياته لا يبرران أي عجز شكلي، ولا يمنحان في ذاتهما العمل مزايا فنِّه وقوته وخلوده، كما أن المبالغة في أهمية الشكل على حساب المضمون هو اغراق في التزويق والزخرفة والشكلية.

فالعلاقة بينهما (الشكل المضمون) أكثر من علاقة مجاورة، إنها علاقة تعضٍّ، وسيكون القارىء أكثر إلماماً بوضع يسمح له باستيعاب المقومات الجوهرية للعلاقة بينهما، إذ بذلك يمتلك قدرة فذَّة على إضاءة مشكلات النثر العربي المعاصر إضاءة جديدة تمنح الفكر النقدي صلابة وشدة، وقدرة أكبر على معاينة هموم الثقافة العربية، وتمثلها بإشكالياتها معاينة للتشابك المذهل بين هذه الإشكاليات وبين ظواهرها وعلاماتها الأساسية، ومن خلال المعاينة هذه نستطيع تقصي درجة تجذر عوامل الضعف في النثر، وبالتالي طغيانها على الفكر الإنساني، والأعمال الأدبية والثقافية، وأهم تلك العوامل هو أن الدراسات البلاغية للشكل الأدبي والصورة والأسلوب المتجسِّد في السرد النثري، ركزت على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها منطلقة من تصور للأسلوب

والصورة السردية على أنهما عنصران خارجيان عن فعالية الفكر، لقد صحح الجرجاني بذكائه الحاد الوضعية السائدة للهرم وأعطاه وضعاً سليماً من خلال نظرية النظم التي أزال من خلالها الثنائية المغلوطة بين اللفظ والمعنى في أفق الذهن والتفكير، (الألفاظ الذهنية عند الشيخ الطوسي) كما هو مقرر في المنطق الأرسطي. إن أحداً لم يلتفت إلى النتائج المترتبة على هذه الرؤية وتداعياتها في عمل الفكر في العلوم، وأبرز هذه التداعيات التكافؤ في التأثير والتأثر، المتأتي من التلازم بين قوة أحدهما في الخارج وبين قوة الآخر، بمعنى أنه إذا ضعف النثر، أثر ضعفه في عمل الفكر؛ لأن الألفاظ ومركباتها ومجموع هذه المركبات صورة الفكر وتجلياته، والعكس صحيح، أي إذا ضعف الفكر ضعف النثر الحاكي عنه، وربما لأجل ذلك دعا الدكتور يحيى حقي - كما قيل - في محاضرة له بعنوان «حاجتنا إلى أسلوب جديد» إلى رفض السطحية والابتذال والميوعة في الأسلوب، لأنها عيوب في الفكر كما هي عيوب في اللغة.

وما قلناه، لا يتضمن تدافعاً منطقياً، فكل من الفكر واللغة يستثير الآخر ويستثمره، أما على الصعيد التطبيقي، وهو المجال الذي يؤكد، لا صحة الرؤية بل واقعيتها، فيلاحظ أن كثيراً من العلوم والمعارف قد انزاحت من دائرة الضوء والاهتمام المعرفي، وثمة عوامل عديدة لتفسير ظاهرة الانزياح هذه في تاريخ العلوم وتطورها، ويجد المتتبع في مصنفات الإسلاميين حول العلوم وأحوالها وموضوعاتها، مثل كتاب أبجد العلوم للقنوجي البخاري، وكتاب مفتاح السعادة ومصباح السيادة لطاش كبرى زاده، وكتاب مفتاح العلوم للخوارزمي، وهي الكتب التي أخذت على عاتقها بيان هذه العلوم وتعريفها، أقول يجد المتتبع أن كثيراً من العلوم قد أدمج ضمن علم واحد، وأن بعضها قد انقرض لضعف مادته؛ لاعتمادها على الظنيات والموهومات، وأدرجت فيما بعد ضمن الأباطيل والشعوذة كالسحر وضرب الرمل والرقي والعزائم والنجوم والاستحضار إلى غير ذلك.

لكن من جهة أخرى لوحظ أن كثيراً من العلوم التي تمتاز بجودة مادتها وأهميتها قد أهملت، ولم تحظ بالاهتمام عند المتأخرين، ولا نرى سبباً لذلك سوى ضعف القدرات التعبيرية في أسلوب بيانها؛ لضعف النثر نفسه، ومن تلك العلوم علم الكلام الإسلامي الذي بدأ مع المعتزلة منتصف القرن الثاني للهجرة، واستمر في تاريخ الفكر الإسلامي خاضعاً للتجاذبات والجدالات بين مدارسه واتجاهاته إلى أن خبا ضوؤه في العصور المتأخرة، وحاول الدكتور حسن حنفي ـ ومن قبله المغاربة ـ إعادة تنشيطه في كتابه من العقيدة إلى الثورة. (علم الكلام الجديد).

ومن تلك العلوم أيضاً، علم الفقه الإسلامي، وهو على أهميته في الحياة الإسلامية لم يحظ بالعناية اللازمة لتطوير نثره بعدما اعتراه الشلل في صياغاته وتعابيره، والمعلوم أن الصياغة هو ما يمتاز به علم الفقه، لأنها روحه، وما تراجع الشريعة الإسلامية وهروبها من الحياة، بل هروب الحياة منها إلا نتيجة لهذا التقهقر في صياغاته المتوارثة والتي لا يكف عن لوكها من يظنون في أنفسهم الاجتهاد فيه، بينما الأمر أن لا جديد تحت الشمس إلا من القلة القليلة، ولك أن تقارن بينه وبين علم القانون الوضعي المعمول به في القوانين المدنية والجزائية لتدرك الفرق في الصياغة، على أننا سنشبع القول في هذا الأمر في كتابنا العثمانية، وما نريد قوله هنا، والتركيز عليه، بيان مدى ارتباط التعابير النثرية بروح الشريعة والقانون.

ومنها، علم الإعراب والصرف والنحو، وكلنا يعلم مقدار جفاء لغة هذه العلوم، وأن هذا الجفاء وراء نضوبها وانحسارها بين أبناء الضاد أنفسهم، ففشت العامية، واتسعت الهوَّة، وقد تنبهت وزارة التعليم في البلدان العربية إلى خطورة هذه الظاهرة، ومنذ سنوات طويلة وهي تقوم بمحاولات عديدة لتحسين أساليب عرض هذه العلوم لترغيب أبناء العربية، وقد سجلت في سبيل ذلك مئات المحاولات والمناهج في وسائل الإعلام والمدارس.

ولك أن تنظر في كتب هذه العلوم والمؤلفة قديماً ككتاب سيبويه، وتقارنه مع ما صنِّف فيها في عصرنا الحالي، لتدرك مقدار ما طرأ على أساليبه من تطور.

وكذلك القول في علم الرجال والحديث والمنطق والأصول والفلسفة، ويعلم الكثيرون حسن ما فعله السيد محمد باقر الصدر والشيخ محمد رضا المظفر وغيرهما في سبيل رقي أساليب بعض هذه العلوم، والأمر نفسه في علم التصوف والأخلاق والمفاهيم العامة. وهكذا يمكنك تتبع الأمر وستجد المعادلة ماثلة أمام أي تناظر بين أي علم واللغة التعبيرية فيه، ستجد أن بينهما جدلية يتناغم معها كلا الطرفين.

لا نريد أن نذهب بالنثر إلى حد الدعوة إلى إبداع جديد يتقاطع مع الطرق التي سلكها العلماء بقدر ما نتطلع إلى التغيير الذي يحتضن التكامل مع القديم الموروث من طرق الإفادة والبيان، وسيكون ـ إذا تمَّ ـ نموذجاً عالمياً كنثر مشترك تستحسنه كل الأذواق، تكون من أهدافه الأولى التسريع في عملية الوصول إلى المعلومة عن طريق الاختصار والاختزال كلغة أساسية، وهو ما من شأنه أن يمنع تحويل الثقافة في بلادنا إلى تسلية (موديل) لأن الإسراع في العرض يؤدي إلى الكشف ويمنع التلاعب في المفاهيم وهي السمة المعتمدة في الحضارة التي تصاب بالأمراض في نثرها. فإن أربابها يتعمدون التجهيل لتمرير مشاريع يتطلب الإحاطة بها معرفياً زمناً طويلاً نسبياً، واعتبر ذلك في الفكر الشيوعي إبّان المد الاشتراكي في العالم العربي، فقد تلاشى والسواد الأعظم من الناس في غيبوبة عن الطروحات الفكرية لهذا المد حتى في أوساط المثقفين.

ومن تداعيات ضعف النثر في الفكر العربي والإسلامي أيضاً، هذا النزوع القاتل إلى النخبوية الناشىء من صعوبة الإطلاع والمعرفة من خلال نثر مريض يعاني من جملة أوبئة سنذكرها فيما سيأتي.

أزمة كتاب أم أزمة قارىء في الثقافة العربية؟.

ومن جهة أخرى لمّا كان كل ما حولنا من تجليات الفكر ـ وهنا نستعير التعبير الهيغلي ـ ولمّا كان الإسلام في جوهره جملة من الأفكار والرؤى سواء استتبعت سلوكاً وعملاً أم لا، فإن بؤرة النشاط الديني والفكري هي، أو ينبغي أن تكون، في ذلك الانتاج الفكري الذي يدلف في أسواق الكتب، متولداً من رحم المطابع، والذي يحكي، بل يدعي تقديم القراءة الأمثل للإسلام، فالكتاب في العصر الحديث هو وطأة بضعة آلاف من السنين، كان فيها انتقال الكتاب من مكان إلى آخر هو الانتقال عينه للحضارة، وتوزعه هنا وهناك هو نفسه توزع للحضارة، وما الحضارة إلا إعصار من الكتب ضرب النيل فكانت حضارة المصريين، ثم ضرب الرافدين فكانت الوركاء وسومر وأكاد، ثم ضرب طليطلة وصقلية فكانت الحضارة الغربية، وكل واحدة من هذه الحضارات بدأت بكتاب وانتهت بكتاب، ذاكرة خرساء ليبقى ما ينتجه الإنسان مصوناً عن عوامل التآكل الزمني، والنسيان والإهمال، وهو فوق ذلك يجعل المعرفة الإنسانية جملة تراكمات يتزاوج فيها التجميع الكمي إلى جانب الصقل الكيفي؛ لأن سنة الله في حياة العلم والمعرفة مزيج من صالح القديم والجديد.

إن هذه العلقة وهذا الارتباط المتميِّز بين الكتاب من جهة والحضارة بتنوعاتها من جهة أخرى، أخذت عراها في الإنفصام تدريجياً ابتداءً من منتصف القرن العشرين تقريباً، الذي ارتفعت فيه وتيرة التأليف بصورة منقطعة النظير، أضحى حينها جلياً أن كثيراً من الكتّاب وأصحاب الأقلام قوم من المرضى، يعالجون آلامهم بتطبيب الآخرين، وغدت كتبهم عرضاً فريداً لذواتهم التي يسعون لتجليها الاجتماعي عبر قدرة ممتازة على التعبير، يسهل من خلالها تحويل التراث والحداثة والمعاصرة إلى مسرح لممارسات سادية نشطة.

وقد ساعد على التضخيم الكمي للكتاب، وشجع عليه، السهولة واليسر في الطباعة والنشر، فيما بقي الجانب الكيفي للكتاب في نضوب مستمر حتى أنك لتبحث عن الكتاب القيِّم الذي يستحق أن يقرأ وأنت تحمل مصباحاً في وضح النهار فلا تجده بين الآلاف، ماذا جرى يا ترى؟ لماذا ولّى دور الكتاب الذي كان يدأب في تثوير النفوس، وتغيير وجه المجتمع، لماذا صار ركاماً يملأ فراغ القارىء، أو سلوة تزيح عن كاهله ثقل الحياة ورتابتها، أو ملجأً يبحث فيه عما يماري به السفهاء في مسامراته؟ ولماذا تغص المكتبات بالكتب والمجلدات التي يطيب لك معها أن تقرأ بضع كلمات لتشبعه بعد ذلك بطي صفحات حين تجد أن الكاتب قد صنع كلامه من مطاط لا تملك إزاءه شيئاً سوى التثاؤب بكسل سامحاً لهذر الكلام ولغوه بالتمطي؛ ليفترش اندفاع العقل والفكر كصيف ثقيل يحلو للزمن معه أن يتمدد.

وإلى جانب ذلك نلحظ تعرض الكتاب لمخاطر جمة من جراء طغيان وسائل متعددة لنقل الأفكار فلم يعد الكتاب هو الوسيلة الوحيدة للمعرفة، فالتقنية الحديثة للاتصال المعرفي عبر وسائل الاعلام المتنوعة التلفاز الانترنيت الكمبيوتر الصحف المجلات السينما.... إلى غيرها من الوسائل المذهلة التي شكلت بمجموعها عصر المعلوماتية الذي يشهد نمواً كبيراً في وسائل الاتصال حتى صار العالم كقرية صغيرة كما يقولون، كل ذلك أثر تأثيراً كبيراً على دور الكتاب وشعبيته على الرغم من الازدياد المطَّرد لعدد من يعرفون القراءة، وانحسار الأمية بشكل ملحوظ، لقد غدت هذه الوسائل المعلوماتية الحديثة تستغرق اهتمام الناس، وتزين لهم كسلهم نحو الكتاب، بل وتشجعهم عليه، يرفدهم إلى ذلك الصعوبة والجهد اللذان ينبغي بذلهما في سبيل الوصول إلى المعلومات المفيدة في كتاب مفيد.

يضاف إلى ذلك من إشكاليات، ما طرأ في حقول العلم من كثافة في المفاهيم وازدياد متسارع في المصطلحات أدى إلى انكماش في القدرات المعرفية على الاستيعاب، ندرك من خلاله أن عصر الموسوعيين قد ولّى إلى

غير رجعة، وثمة قانون طبيعي يحكم ظاهرات تعدد العلوم والمعارف ومفاده أن العلوم تنزع عند أربابها إبَّان العمل على صياغتها النظرية فيما يخص العلوم النظرية وإبَّان التجربة والاختبار فيما يخص العلوم التطبيقية والعملية، ولا تشذ عنها الأدبيات والمذاهب، تنزع إلى أن تكون نخبوية في الفكر والعقيدة، ويطيب لي أن أسمي هذه الظاهرة في العلوم والأديان بظاهرة «التمركز» لأنها تعبير عن نزوع من العامة إلى الخاصة النخبة، ومن البسيط إلى المركب، ومن الوحدة إلى التعدد، ومن الكيف إلى الكم، ولم يكن الإسلام كما اليهودية والنصرانية في معزل عن هذا الناموس الطبيعي لظاهرات الفكر والدماغ البشري الجمعي.

لذا بدأ الإسلام يسر في مفاهيمه، وبساطة في عقائده وسهولة في أحكامه إلى أن أصبح اليوم ممثلاً في تراثه، ترسانة مفهومية في شتَّى حقوله الفكرية، وأصبح التواصل والاتصال معها يشكلان عائقاً في سبيل هضمها وسرعة انتشارها، مما يفسر ويكشف بأمانة عن العلَّة التي لأجلها اعتور الخطاب الإسلامي بشتى تياراته سلفي علماني ثوري... الضمور، يجد المسلم معه صعوبة في استيعاب الفكر الإسلامي والاطلاع عليه، هذا فيما يخص المسلم فما ظنك بغيره.

إذاً، التآليف المعمولة ضمن المنهجية السائدة ومن خلالها، يؤدي إلى حيلولة هذه المناهج السائدة للخطاب الإسلامي دون نشره، ولاسيما إذا أضفنا إلى معلوماتنا أن المنهجية المعروفة متخلفة لإصابتها بمرض التكرار والاجترار والتعميم، كما سيأتي.

وأيضاً الخطاب بالإضافة إلى مشاكل الأسلوب والمنهجية في العرض يعاني مشاكل سطحية التعبير عن المضمون في الوقت الذي يحتاج فيه العقل العربي الحديث إلى تعميق المفاهيم التي هوت إلينا من عصور سابقة، فقد أتخم البحث فيها من منظور واحد.

ولا أظن أن أحداً يناقش في أهمية بل ضرورة العمل على التسريع في إيصال المعلومات، وأن ذلك غداً مطلباً ملحاً إذا أردنا المضي قدماً في التقويم الاجتماعي للطرح الفكري في الإسلام.

هذا النضوب، هذا الكسل في فاعلية الخطاب الإسلامي. مردُّه إلى الضعف الذي تعانيه المنهجية السائدة في كتابة البحوث الدينية، وهذا ما دعا القارىء العربي إلى الإحجام عن قراءة هذه الكتب لما كانت النتيجة من قراءة كتاب بكامله في بعض الأحيان يمكن اثباتها في صفحة، أو بضع صفحات هذا ناهيك عن تكرار الفكرة في عشرات الكتب، مما يعني أن هذه النتيجة التي يمكن إيرادها في بضع صفحات تصبح عديمة الجدوى هنا لأنه سبق لنا الإطلاع عليها في مؤلف سابق.

لقد أضحى معروفاً لدى الجميع، أن ليس المهم غزارة التأليف بل الأهم هو الشمولية في البحث، والجديد في الأفكار، وإلا فلا حاجة للكتاب كما لا حاجة إلى هذا الجهد المضني في تأليفه، وأعني بالشمولية هو أن يتطرق الباحث لمختلف جوانب الموضوع، وأعني بالجديد هو أن يفيدنا الكتاب فكرة جديدة حول الموضوع أو حول جانب من جوانبه وذلك لأن المنهجية السائدة سببت في كساد الفكر، وشلِّ حركته، وهو ما نراه ـ كما قلنا ـ منعكساً في إعراض العقل العربي المعاصر عن الكتاب وخاصة الإسلامي منه.

وهذا الإعراض عن الكتاب الإسلامي خاصة المعاصر وكثير من الكتب التراثية، ولا سيما في مجال الكلام والتفسير والفقه والأصول. . . . مردُّه إلى أن الإنتاج الفكري بصورته النثرية الحالية، ومضمونه المكرر، يستكن في قراءته مضيعة الوقت، وهو في أغلبه كتب تتقيأ كتباً، محلاً من كل إبداع، وليست مؤهلة لأن تكون كتباً تنبض بالمعارف، وتساهم في تطوير رؤيتنا الثقافية، وقليلة هي التآليف التي ستظل معلمة مضيئة في تاريخنا الثقافي

والعلمي، ويدرك هذا ويعانيه المثقفون المتنورون ممن أخذ بجلابيبه الحرص على الوقت، وسئموا رطانة الكتَّاب، وملُّوا إسرافهم في عنايتهم بالتذويق الكلامي، والسرد اللفظي في عالم يسير بسرعة جنونية، لا ينفع معه أدب عبد الحميد، ولا فنون ابن العميد، ولا سجع الحريري والهمداني كما سيأتي.

ويجدر بالكتَّاب الذين يعنون بهموم التواصل الثقافي والفكري عن طريق النثر الفني الاستجابة لرغبة القارىء بالتناغم مع السرعة التي تسير بها الحياة، والسرعة في الكتابة لا تعني أن يبقى الموضوع مبتوراً من بعض التوسيعات التي ربما كانت ضرورية في صلبه، بل أن يتجنبوا في الكتابة كل ما من شأنه أن يعتبر مضاعة وقت، سواء في زيادة شرح أو نقصانه بالنسبة للقارىء؛ لتكون العبارة اقتضاباً واعياً، تلميح حيث لا فائدة من الإطناب، وتوسيع حيث لا مجال للاختصار، وليس أجمل من مقطوعة صغيرة في امتلاء، بسيطة على طرافة وروعة، تحمل لك من المعاني ما لا تسعه دفتا كتاب، ولا يكون ذلك إلا من خلال التداعي الداخلي للفكرة في معانيها الضمنية والإلتزامية بحسب ترابطها المنطقي في أفق الذهن أو في الخارج، فليس أبغض على القارىء من تدقيق لا لزوم له، أو تدقيق يمكنه أن يستنتجه بنفسه، وإلا فقد ثقته بكاتب قد فقد الثقة بقارئه.

لقد دأب الناس على التأليف المتتابع لا لشيء سوى أنهم يجدون الناشر، أو يملكون نفقات الطبع، وفيما كتبوا، لن تجد إلا تكراراً لما سبق الخوض في موضوعه، ولن تعثر في جميع صفحاته على شيء لا تعلمه، ويعلوك السأم والملل، لكن الناشئة سيقرؤونه على أنها نماذج جيدة، وأن مؤلفه نموذج يحتذى، وهو بعد لا شيء، ربما من هنا، دعا الأستاذ أمين الخولي إلى أن توجد رقابة أدبية علمية على المؤلفات التي يخرجها الكتَّاب، بمعنى أن تؤلف لجنة من كبار الأساتذة المتخصصين لفحص الانتاج العلمي والأدبي قبل أن يظهر للناس، فإذا رأت فيه ما يستحق النشر لفائدته الجديدة

أقرته وأذنت باذاعته، وإذا كان مجرد تكرار لما سبق، دون إضافة حقيقية لقضايا العلم والأدب فالأولى به أن يريح الناس من وجوده! ولكن اسم الرقابة ثقيل، بغيض، وهو في مجال التأليف العلمي أشد ثقلاً وأكثر نقصاً لأنه يؤذن في بعض دلائله بتقييد حرية الفكر، وقد تنقلب الرقابة إلى هيئة متحكمة غاشمة تمنع الجيد والرديء معاً لبعض الأغراض التي تسيطر على البشر فلا يكاد ينجو منها إلا من شذ وندر.

نعم، لكل من شاء ميسور أن يكتب ويكفيه عدة قلم ومحبرة وبيضاء من ورق، ولكل من شاء أن يكتب حرية وافرة وحق موفور.

إنما هل يجوز أن تستباح الكتابة لمجرد أنها مباحة وأن تسلَّط علينا أقلامهم في رتابات وجمل معرَّبة، قوم ليس إلا أنهم ملكوا على النحو زمامه وعجموا عود المعجم وجاسوا بين اهراء المكاتب يلتهمون ويجترون ما يطفو!.

وقد يقذفونك وهم يستنزلون الاعجاب ـ بين ركام من المبتذلات ـ برائعة مقتبسة أو صورة منسوخة أو كلمة ناهدة مسبية تحملق فيها كأنها يتيمة في خنصر شقي.

على كل حال موضوعية كانت الكتابة أم فنية يجب أن يكون لها ابداع وجدة وحرمة فلا يستبيح قدسيتها كل من اقتنى قلماً. ولا يتنطح لاعجازها كل من تمرس في القواعد فاكتفى، وتأبط المعجم فاطمأن.

وسيتبيَّن من تضاعيف الكلام أن أزمة النثر العربي تدين في وجودها إلى طغيان الأسلوب الأدبي على الأسلوب العلمي في الخطاب الثقافي والفكري، وما زال الكتَّاب العرب في أغلبهم أسارى الخدعة القديمة القائلة: ما ضرَّ لو أن المادة العلمية أخذت شكلاً جمالياً، فكانت أكثر قوة وصدقاً وتأثيراً.

وأستميح القارىء عذراً بادخال مصطلح «أسلوب الإثارة» الذي

يحتضن الأسلوب الأدبي في النثر الفني، والأسلوب الشعري، الكلاسيكي والحر (الشعر الحديث) والأسلوب الصحفي (وأكثر الكتب مؤلفة على طبقه) ويراد من هذا الأسلوب ارتباط المتلقي بالنص عن طريق إثارة العواطف توخياً لإقناع القارىء اقناعاً سهلاً سريعاً.

ويعتمد سبيل الإثارة على حصيلة لغوية كبيرة من الألفاظ ذات الرنين والطنين والضخامة والفخامة، يعتمد أهل هذا الطريق على تداعيات هذه الكلمات وإيحاءاتها في الخيال، فيها وهم تماسك واتزان، خيطت من عجل ينأى عنها الصبر والتأني، وسطحية وهزال يثقل الذهنية العربية ويعجزها عن الدخول إلى حقل ابداعٍ، يلقي على كاهله مهمة تطوير مفردات الفكر العربي وموضوعاته.

والأغلب أن الكاتب يلج سبيل الإثارة إن وجد أن الحجة تعوزه، وأن المنطق لا يطاوعه، فيعمد إلى إثارة القارىء بالكلمات ذات الأثر المنبري والمفعول الخطابي، ويذهب في التهويل والمبالغة إلى حد المغالطة في بعض الأحيان، مطمئناً إلى أن القارىء العادي غير ذي فطنة.

وكل من يسلك طريق أسلوب الإثارة فهو منخدع بالقاعدة الآنفة الذكر، وما الإبداع في قضايا الفكر والعلم والثقافة الرفيعة في العالم العربي، إلا تتويج لأكثر أشكال الخروج عن الخصوصية المخادعة لهذه القاعدة، وبإمكاننا القول بكثير من الوضوح عن الفترات التي كانت تعتري فيها الثقافة العربية موجات من الطمي المكتوب ذات النصوص الثانوية ـ وهي التي تتصف بالتكرار والحشو والشرح بلا فائدة. . . . ـ أنها عصور الدمج الأحمق بين الأساليب، وإذا أرادت الثقافة العربية المعاصرة التحليق في سماء المعرفة، فينبغي وضع حدود ماهوية وتطبيقية بين الأساليب والمناهج، لأن من هذه الأساليب. والمناهج ما يخدم اللغة (الشعر مثلاً) ومنها ما يستخدمها، وسيمر عليك المحاذير التي ترتبت على طغيان الأدب والشعر في الثقافة العربية، وهذه المحاذير هي تحفظات حقيقية، وعلى قدر كبير من

الأهمية إذا ما أريد قيام فهم حقيقي لدور النثر في هذه الثقافة، وهي تعود إلى بناء معادلة بين الفكر واللغة الكتابية على أسس أفضل، وبحدود أكثر إنصافاً، تفضي إلى تعاظم المعرفة، وتؤول إلى أفضل الانتاج، وهو ما يشكل انحرافاً إيجابياً عن المسار القديم عند الإسلاميين في التأليف، تلك التصانيف التواقة إلى إحداث الانفعال والشحن العاطفي في نفوس قرائها باستقصاء مواطن الجمال، فطغى الأسلوب الأدبي عليها، وغاب الأسلوب العلمي الذي يخاطب العقل.

وبكلام أكثر تحديداً ودقة، يمتاز النثر الأدبي عن النثر العلمي بدخول عنصر العاطفة والانفعال في تكوينه، وإذا تجاوزنا إلى الشعر، رأينا أن الشعر كذلك يعبر عن العاطفة والفكرة، ويتخذ الخيال للصور، والعبارات الموسيقية وسيلة إلى هذه الغاية البيانية، فليس هناك تضاد مطلق بين الشعر وبين النثر الأدبي الفني، إنما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعي (الحماسة العتاب المدح الهجاء) واختلاف شكلي، ومع اتساع العقلانية في الثقافة العالمية يضعف الأسلوب الأدبي لصالح الأسلوب العلمي، الأسلوب الوحيد لمواجهة عالم يعج بكمية كبيرة من المعلومات التي تتضاعف، وروافد معرفة لا تنضب أبداً، إن المشكلة الحقيقية لا تتعلق بالكم إنما بالوسائل المحدودة للوصول إلى المعلومات، وعجزنا عن الحصول على المعلومة المطلوبة هو باعتمادنا الأسلوب الأدبي، وهو الأسلوب الذي حظي باهتمام البلاغيين العرب، الذين لم يولوا اهتماماً يذكر بالأسلوب العلمي، فلم يخصصوا له فصلاً خاصاً في دراساتهم، وكأنهم أحالوا الأمر إلى المناطقة فأخفقوا بدورهم في تحديد مفهومه.

ففي البلاغة العربية تستوحي أن الموضوع إذا كان متصلاً بالفكر كان النثر علمياً، وإذا اتصل بالانفعال كان النثر أدبياً فنياً، وإذا اجتمع من كل طرف، أي قوة الإقناع ودفق العاطفة كان خطابياً، والحال أنه يندر أن لا يكون لكل موضوع فكري انفعالاً عاطفياً، وإرادة لتفهيمه عن طريق الاقناع،

فالحدود الواقعية بينهما منتفية في الخارج، لذا نرى أن النثر المكتوب حالياً تختلط فيه هذه الخصائص التي بُيِّنت حدودها نظرياً فحسب، وبقيت في جانبها العملي تعاني التداخل، وبكلام آخر، يندر أن توجد فكرة من دون انفعال عاطفي، أو يوجد انفعال عاطفي من دون فكرة، وكل ذلك من دون إرادة وعزم على الإقناع والبيان بالطرق الخطابية، والوضوح أظهر في الأسلوب العلمي، والجمال أخص صفات الأسلوب الأدبي، وأن هذه الخصائص من الناحية العملية، مختلطة متمازجة، كما قلنا.

وفي الجهة نفسها، ذكروا للصحة في البلاغة، السلامة من العيوب النحوية والصرفية والمنطقية، وحسن المطابقة لمقتضى الحال، وما زالوا يدرجون على ذكر حسن الترتيب في الكلام والاستعارة وروعة التشبيه... إلى ما هنالك من شروط وقيود تتضافر على توليد الأسلوب وإبداعه، أو ما كانوا يسمونه بحسن النظم وجودة الرصف للتراكيب، علماً أن النظم، أو الأسلوب في الاصطلاح الحديث قد طرأت عليه تغيرات، واجتلبت له خصائص أجنبية كثيرة، ومنذ زمن عبد القاهر الجرجاني، لم يأت من يعمق مفردات علم البلاغة في الثقافة العربية، ويرصد التطورات التي وردت على موضوعه، أعني النثر المكتوب الموجود في الأسواق الآن، وجلُّ ما كان يفعله من جاء بعد الجرجاني هو ترديد المقولات ولوكها، والإعراض عن الجانب التطبيقي فيها، كأنهم لم يفهموا طروحات الجرجاني إلا في بيان اعجاز القرآن ونظمه!!! مع أنه بالتطبيق نعرف يقيناً كيف يمكن أن تكون القراءة، أو العمل الكتابي أداة نمو وكمال.

الموضوع وعلوم أخرى:

قد يشتبه الموضوع مع جملة علوم ومدارس أدبية ونقدية واتجاهات فكرية أخذت في مسائلها البحث في الأشكال والصيغ النثرية.

من هذه العلوم، علم الأسلوب أو الأسلوبية، نشأ هذا العلم لأول مرة على يد «شارل بالي» صاحب المدرسة الفرنسية، توكأ فيها على ألسنية «دي سوسير» ولا يوجد تعريف محدد لهذا العلم، والاختلاف بين العاملين فيه كبير ومبهم، وأبسط تعريف له هو: أن الأسلوبية دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال الكتابة، أي أنها مجموعة من الوصفات التي تؤدي إلى الكتابة الجيدة، وأشهره: أنه محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة. بين عناصر اللغة القابلة للتبادل.

ويستنتج من آراء «بالي» كما يرى صلاح فضل، أن مفهوم الأسلوب عنده يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارىء، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، فاللغة بالنسبة له هي مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلي موضوعي يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن، إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئياً ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية أخرى. وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة المنتظمة من وجهة نظر محتواها التأثيري؛ أي التعبير عن الحساسية من خلال اللغة، وفاعلية اللغة على هذه الحساسية فأصل الأسلوب عند «بالي» هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير، ولا شك أن هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي، وهو نفس المحتوى الذي يعتمد عليه «سيدلير Seidler» منظوراً إليه من وجهة نظر المتلقي أوالقارىء في تحديده للأسلوب إذ يقول: «الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل ـ أو تعمل بالفعل ـ في لغة الأثر الأدبي، ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في

العمل الأدبي»، وبهذا يمكن إدماج القارىء في النظرية الأسلوبية كمتلق يعتد بدوره في تحديد التأثير داخل عملية التواصل الأدبي ويعتمد الأسلوبيون كثيراً على القوة العاطفية للمفردة مضروبة بمجموع المفردات للحذق في تكثيف قوتها الدلالية الانفعالية، فالأسلوبية إذاً تهتم بالقيم العاطفية للنصوص ضمن الحقل السائد للعمل الكتابي، وهو الحقل نفسه الذي ندعو إلى إتلافه، واستبداله.

وبذلك يكون علم الأسلوب الوريث الحديث للبلاغة القديمة، ولعلم البيان فيه على وجه التحديد، وهو العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة مع وضوح الدلالة وتزيد الأسلوبية تطعيمات عديدة عليه.

وتجدر الإشارة إلى اختلاف المفهوم الدلالي للأسلوب عند العرب عنه في الأسلوبية الحديثة، يقول ابن خلدون في الفصل السادس والخمسين من مقدمته عن الأسلوب: «إنه عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. . وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة».

والأسلوبية بهذا المعنى أو ذاك، أبعد ما يكون عن مقاصد هذا الكتاب، وستتضح بينونة أبحاثنا فيه عما هو مرادهم من هذا العلم.

ومن هذه العلوم ما جرى عليه الشكلانيون الروس، وزعيمهم «فكتور شكلوفسكي» وهي نظرية تقوم على مواجهة قائمة طويلة من التنظيرات التي تجعل من الأدب شيئاً مسلوخاً عن طبيعته، إنها تلك التنظيرات التي ترى الفعل الأدبي معبراً عن مضمون اجتماعي حيناً، واقتصادي حيناً ثانية، وسياسي فلسفي حيناً ثالثة، مما يمكن اعتباره بحثاً في تاريخ الأدب عن الظروف الخارجية (اجتماعي، سياسي، اقتصادي) التي أنتج فيها الأدب نفسه، ومن هنا نظر الشكلانيون الروس إلى الأدب والنص بكونه جسماً قائماً بذاته دون علاقة تربطه بالخارج، فالشكل هو جوهر الشعر والأدب، ومن هنا انحصرت وظيفة النقد عندهم في هجر الأشكال التقليدية للشعر والنثر، وتحليل مفردات القصائد والنصوص وجملها، وتعداد تكرار حروف العلة والحروف الساكنة، والمقاطع، والنعوت وإيقاع الشكل.

وخلصوا إلى رفض الثنائية القديمة في التفرقة بين الشكل والمضمون؛ إن الأدب في نظرهم لا ينطوي على أي وظيفة أخلاقية وسياسية، فهم يبحثون في داخل النص عن الشحنات التي تحدث في المتلقي والقارىء انفعالاً وإحساساً مرعشاً، ويكون عندهم بتعدد الدلالات للنص الواحد، وعليه تكون وظيفة الأدب صدم القارىء بتصعيد إحساسه، ومن هنا اهتمامهم بأن تكون المفردات اللغوية بذاتها مترعة بالشحنات الانفعالية المثيرة للنفس، وهو ما نجد له نظيراً في بحوث البلاغيين العرب القدامى حول فصاحة المفرد وموقعه في الجملة.

ومنها: السيميوطيقيا، وهو من العلوم الحديثة نسبياً، والسيميوطيقا (علم الدلالة العام) عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً، السيميوطيقيا تبحث عن مولدات النصوص، وتكوناتها البنيوية الداخلية، وتبحث جادة عن أسباب التعدد ولا نهائيات الخطابات والنصوص والبرامج السردية، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة والأسس

الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص والجمل، ومن هنا تفترق السيميوطيقيا عن لسانيات الجملة، لأن هذه الأخيرة ترتكز كثيراً على الجمل في تمظهراتها التوزيعية والتوليدية والبنيوية، تريد (اللسانيات) فهم كيفية توليد الجمل اللامتناهية العدد من خلال قواعد متناهية، أو كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية والاسمية والحرفية أو الظرفية مع تجديد وظائفها التداولية، بينما السيميوطيقيا، تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحياً واتفاقها عمقياً، إنها دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى؛ لأن اللغة نظام علامات تعبر عن أفكار.

وسينكشف لك في مقبل ما سيأتي، خروج هذه المدارس والمذاهب والاتجاهات عن غاية الكتاب، لأنه عند هذه المذاهب يختفي النص وراء لغة نقدية امتهنت الفن اللفظي من خلال تعقيد بنيته، وجعل الأشكال أكثر غموضاً بلغة تلفت النظر إلى نفسها بصفتها إبداعاً جديداً، فيما هي تشوه خلقي لغوي.

منهجية البحث:

ذكرت أن الكتاب أخذ مني جهداً زهاء أربع سنوات من العمل الدؤوب المضني في صياغة الكتاب، وأوضحت أن الموضوع أخذ يدور في ذهني منذ زمن طويل، يبتدأ من عمر انكبابي على القراءة، وشغفي بها، كنت أتساءل خلالها عن السبب الذي يدعو المؤلف ـ أي مؤلف ـ إلى وضع معلومات عديدة يكفيها بضع صفحات قليلة في عشرات، بل مئات، وقد يصل عند بعضهم إلى مجلد أو أكثر، وكم كنت أزدري الكتاب وأحمل على صاحبه؛ لأنه سلبني وقتي، وأرهق نظري، هذا ما ذكرته، وأوضحته، وأضيف الآن أنني رأيت ـ بعد نظر ـ أن الموضوع له تداعياته الثقافية والاجتماعية، كانت أجلى مظاهرها نخبوية الفكر في العالم العربي، لأن السواد الأعظم، من

المثقفين طبعاً، لا يملكون طول البال في القراءة، مما أدى إلى انحسار الخطاب الديني والثقافي والفكري في العالم العربي. ثم لمع في ذهني أن هذا التردي والتفشي للأمية الثقافية، المتأتّي من الإعراض عن الكتاب، ليس لخلل في بنية العقل العربي يجعله قصياً عن اهتماماته الفكرية، فضلاً عن أن يكون لأسباب اقتصادية واجتماعية، أو فقدان السياسة التعليمية، أو غير ذلك من العوامل التي يمكن أن تكون قد ساعدت بشكل أو بآخر.

بل أن المشكلة في البنية الأساسية للتراكيب والجمل العربية وفنونها، وبكلام أكثر تحديداً، المشكلة كامنة في بعض فنون التعبير الكتابي العربي التي تدخل ضمن نطاق النثر، فكان ذلك مما حفزني على تتبع مسيرة النثر في مصادرها الأصلية، مستقرىءً الخطوات التي خطاها، وأبنت عن محطات جد مهمة، وعن عوامل ظاهرة وخفية مدعمة بالوثائق، وكنت كلما قطعت شوطاً انبلجت أفاق أكثر اتساعاً تدفعني إليها فأقبل، وتحملني على ارتيادها فأدخل، مستبيناً جوانب جديدة، أرست قواعد لانتقال جديد، بذلت أقصى الجهد في أن أنهج نهجاً علمياً خالصاً، وأن أتمثل الموضوع تمثلاً كاملاً، مبيناً وجوه كل مسألة، مستوفياً أدلتها وشواهدها، لم أنس خلالها اجراء المقابلة لأخرج بصيغ ترجيحية غالبة، تشبع الموضوع، وتضيء جوانبه لتتم الرؤية الكلية إلى جانب الرؤية القائمة على التتبع الجزئي من دون مغالات ولا إسراف، مشفوعة أبحاثي بالأدلة والبراهين والشواهد والحث على التفكير المتجدد الوثاب، لئلا يقال: إن الشيخ في كلامه يصارع أطيافاً من خلق أوهامه.

وقد اقتضاني شمول البحث أن أنظمه في فصول ثلاثة، يسبقها مدخل، ويعقبها خاتمة، يعالج الأول منها تاريخ النثر العربي إلى حدود عصر النهضة في أبواب عديدة، يتحدث الأول منها عن خصائص النثر الجاهلي، وفي الثاني عن النثر في صدر الإسلام، وفي الباب الثالث، النثر في العصر الأموي، بينت فيه أن النثر العربي في هذه العصور يمتاز بالإيجاز والبعد عن التطويل، وأن الانحراف بدأ مع عبد الحميد الكاتب وأترابه.

وفي الباب الرابع، تكلمت عن أحوال النثر في العصر العباسي الأول، وعن أثر الجاحظ وسهل بن هارون في تثبيت التغيرات التي أحدثها عبد الحميد.

وفي الباب الخامس تكلمت عن النثر في القرن الرابع من دون أن نغفل التطورات الأساسية التي حصلت في القرن الثالث مع ابن المعتز، قبل أن يتفشى البديع والزخرف في حياة الأدب العربي ابتداءً من القرن الرابع.

ثم ختمنا أبواب الفصل الأول بالباب السادس بالحديث عن نثر عصور الانحطاط بخصائصه التي يجمعها العبث باللغة، وغلبة روح الشعر على النثر، ثم اتجاه أدباء هذا العصر إلى التجميع فالاختصار، ودرست أخيراً ظاهرة خطيرة في حياة الأدب العربي، وهي ظاهرة السرقات الأدبية، بينت خلالها استمرار الظاهرة في عصرنا الحديث ومدى الضرر الذي تلحقه.

أما الفصل الثاني، فتحدّثنا فيه عن محاولات النهوض بالنثر في عصر النهضة، وكان الأهم فيه تحليل الظاهرة الجبرانية، فتكلمت عن منابع هذه الظاهرة، والمؤثرات الأجنبية، وفنون أدبية عديدة ساهمت في إحداث تطورات على جانب عظيم من الأهمية أقحمت النثر في متاهات واسعة، منها حركة الشعر الحديث والفنون الروائية والصحافية.

وفي الفصل الثالث، تكلمت عن أمراض النثر المعاصر، وفي مقدمها التطويل والحشو والهذر....

وكان الكلام في الخاتمة عن القرآن ودوره في أزمة النثر العربي، أعني ما يمكن الاستفادة منه في سبيل حل هذه الأزمة، بدعوى أن العمل بالقرآن يشمل تمثل مفاهيمه إلى جانب السير على طبق فنونه في عرض الأفكار والرؤى.

وكذلك زدت في ثنايا هذه الأبحاث دراسات رأيتها ضرورية لاستكمال

حلقاتها، وفي كثير من هذه الأبحاث اقتضى الأمر اعتماد المنهج التاريخي، وفي بعضها اقتضى اعتماد الدراسة الفنية والنقدية والتحليلية، وهذا الاقتضاء استدعته طبيعة البحث الذي تخلله جملة اقتراحات حلول لمشاكل النثر التي ربما لا يرى أنها تؤدي إلى أحكام نهائية حولها، لكن تمييز الظاهرة بحد ذاته، والتدليل على المشكلة، وجلاء جوهرها، وبيان تجذرها في الثقافة، خطوة أساسية، فهي إذ تقدم معطيات أولية تسهم اسهاماً كبيراً في توجيه النقاد وإغرائهم بقتل الظاهرة بحثاً وتنقيباً، وغالباً ما يكون وعي الظاهرة وتمييزها الحركة الأكثر أهمية، إذ أنها تخلق في الفكر شيئاً من قلق الاكتشاف والريادة.

وفي ضوء هذه الحقيقة تتبدَّى الظاهرة محيرة ومدهشة فعلاً!!! كيف أمكن أن لا يحظى هذا الموضوع إلا ببعض المقالات الشكلية والتأففات العابرة هنا وهناك، والكثير من التبرم من بوار سوق الكتاب، وضعف الإقبال عليه من جراء طغيان وسائل معرفية أخرى سمعية وبصرية، ولا يخطر ببال أحد منهم أن المشكلة ربما تكون في بنية النثر العربي نفسه، الأزمة أزمة كتاب لا أزمة قارىء، وهذه البدائل المذكورة للاتصال والمعلوماتية، لم تكتسب انتشارها إلا لاعتمادها على الاقتصاد في المعرفة المتأتي من إصلاحات طفيفة أدت إلى جودة النثر النسبي وهجران التطويل، وحذف الفضول منه، وهو ما يعكس نزعة إلى احتواء المعرفة بأيسر السبل وأخصرها، وبعض هذه الوسائل كان بديلاً متطوراً من ناحية الترفيه والتسلية، أقول ذلك لأن الكتاب العربي نفسه في الغالب، كان قبل ظهور هذه الوسائل وسيلة تسلية فحسب سواء في مجال القصص الشعبي أو غيره من المجالات التي تفتقد جداً إلى التحليل والنقد، فكان الأمر بالنسبة للعربي وسيلة تسلية تفوق في طرافتها الوسائل القديمة المنحصرة تقريباً في الكتاب.

وكما ترى، كان ثمة أكثر من دافع للإقبال على بلورة صياغة نظرية لهذه الظاهرة المرضية في النثر من دون مثال يحتذى، لأنه ـ كما قلنا ـ لم يدر في

خلد أحد أن الآفة المعرفية كامنة في النشر نفسه، ولم ترد من خارجه أصلاً، نعم أثرت وسائل الاتصال المعرفية الحديثة في انحسار كم القراء فقط.

* * *

والبحث بعدُ على قدر من الأهمية كبير، وهو إلى جانب ذلك جديد ـ كما ألمحنا إليه ـ فكان لا بدَّ معه من الاستشارة واستفتاء عقول الرجال، إذ لا ظهير كالمشاورة، كما يقول مولانا أمير المؤمنين علي عليه السلام. ومن غير آية الله الإمام الشيخ محمد مهدي شمس الدين رئيس المجلس الإسلامي الشيعي الأعلى في لبنان للتحرش بمثل هذه المواضيع الدقيقة، وهو الذي على الرغم من انشغاله الدائم، واهتمامه المميز بقضايا الطائفة الشيعية في لبنان وخارجه كان يولي قسطاً كبيراً للأبحاث والدراسات الهامة والمثيرة في مجال الفكر والعلم والثقافة إلى جانب الدراسات الدينية الفريدة، ويعرف القاصي والداني من خلال مؤلفاته ومحاضراته عمق خطابه العلمي ومكانته، ذلك الخطاب الذي كان يلقى دائماً صدىً حسناً لدى رجال الفكر والعلم.

هذا قليل من كثير... عندما نأخذ هذا الشامخ البَدِع في الفكر الإسلامي والعربي، وهو الذي استجاب فيما مضى للنظر في معطيات فكرية سابقة أودعتها كتابي «قراءات نقدية في الفكر العربي المعاصر» تناولها بذهن متوقد محص فيه ما شاء له التمحيص، على أنه لم يقف عند هذا الحدِّ حسبُ، بل سبر وعمق، ووضع بلمح العبقري جملة ملاحظات مفيدة وعلى قدر كبير من الأهمية.

وعند الكلام عن الإمام شمس الدين يحضرني دائماً قول الشاعر والأديب الكبير حافظ إبراهيم: لم أر كالشرقيين رجالاً، تكمن القوة في أفرادهم ويظهر الضعف في مجموعهم.

وهذه الأفراد القوية تنبض بالعطاء، وتحنو أعطافها على ما كان لله فيه رضى، لا يلوي على شيء، مهما لحقها من عنت، وأصابها من تجنٍ وتشويه

من ذوي المصالح الوضيعة، والأغراض الرخيصة، والتوجهات الحزبية الضيقة، والأفق المحدود.

ومن جانب آخر، نرى في معتاد الأمور أن الكاتب يسعى حثيثاً لأن يكون له بين القرّاء صيت مدوٍّ، وهو في سبيل ذلك يبحث عن مقرظي الكتب في الصحف، وكاتبي المقدمات الكاذبة في صدر مؤلفاته، من يشيد بعمله، ويثنى على موهبته، مقدمة يستجديها من كاتب جهير يستمطر بها المدائح والتبريكات، ويستنزل الإعجاب، والمقرَّظ بذلك يشارك الناشر في الإجهاض الكتابي الشائه، وهو أمر، ازدادت وتيرة الاهتمام به في الآونة الأخيرة، وقلَّما تجد من هؤلاء وهؤلاء من هو نابذ لذاته، معرض عن لذَّاته.

والحركة النقدية بقيت حتى وقتنا هذا تسير على هذه الطريقة المعروفة في مدح الكتاب وصاحبه، وإطرائه، وإسباغ النعوت والألقاب عليه، بحق وبغير حق، وهي فوق ذلك مقدمات تشي بفقرهم العلمي رغم ما تزخر به من عبارات الورع الديني، وإخلاص المقصد.

ويعود الفضل لثلة من كبار المفكرين والنقاد ومنهم الإمام شمس الدين ـ شفاه الله ـ، في الخروج من هذا المأزق، فغدا النقد لا أثر فيه لعقيم التبجيل، والرؤية المشوشة والضبابية التي تفرض الاستحسان سلفاً، ثم تطلبه بمسرف الكلام، وكاذب المديح(١).

* * *

وأخيراً، أرجو أن تقرأ هذا الكتاب فتصل منه إلى نتيجتين:

(١) بسبب مرضه الأخير، تعذر على سماحته إبداء ملاحظاته وتعليقاته على الكتاب، وربما استُدرك ذلك في الطبعة الثانية إنشاء الله تعالى.

الأولى: الإحاطة التامة بمدى خطورة الأزمة، موضوع البحث على كياننا العربي التقدمي والحضاري، علمياً وفكرياً وثقافياً.

الثانية: إدراك عمق الرؤية المطروحة، وفرادتها، وشموليتها لتاريخ الأدب والنقد الأدبي، وللواقع المعاصر للثقافة في دنيا العرب.

* * *

الفصل الأول

تاريخ النشر العربي

الباب الأول: النثر الجاهلي وخصائصه:

«إن قضية تفسير التفسيرات أصبحت تشغلنا أكثر من تفسير الأشياء ذاتها فقد أصبح هناك كتب حول الكتب أكثر من الكتب حول أي موضوع آخر. . . إننا لا نكف عن شرح بعضنا البعض فكل شيء يغصُّ بالتعليقات أما المؤلفون فهم قلة».

«مدنتين»

يجمل بنا القول ونحن نتحدث عن أزمة مدعاة للنثر العربي، أن انحطاط هذا النثر ظاهرة قديمة، ترجع تباشيرها إلى نهاية العصر الأموي (١٣٢ هـ)، بما أحدثه كل من عبد الحميد بن يحيى الكاتب[١] وابن المقفع[٢] من تغيرات، بل إن البذور الجنينية للانحطاط المدَّعى يمكن التأريخ له من أواسط القرن الأول للهجرة حيث نجد تكامل الرغبات لتحقيق النزوع إلى ضروب من التجويد والجمال الفني والتحبير من ذلك ما رواه

---

(١) راجع ترجمته: وفيات الأعيان ٣/ ٢٢٨، الوزراء والكتَّاب ٧٢ ـ ٧٩ ـ ٨٣، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ١٩٦، صبح الأعشى ١٠/ ١٩٨، البيان والتبيين ١/ ٢٨٠، ٣/ ٢٩، مروج الذهب ٣/ ٢٤٠، سرح العيون ١٣٠، عيون الأخبار ٢/ ٣٤٦.

(٢) راجع ترجمته، وفيات الأعيان ٢/ ١٥١، الوزراء والكتَّاب ١٩٠، لسان الميزان ٣/ ٣٦٦ أمالي المرتضى ١/ ٩٤ البداية والنهاية ١٠/ ٩٦، خزانة الأدب ٣/ ٤٥٩، أخبار الحكماء ١٤٨. =

الطبري في تاريخه من أن عمرو بن نافع كاتب عبيد الله بن زياد والي العراق (٦٠ ـ ٦٤ هـ) كان يطيل في رسائله طولاً شديداً، وهي ظاهرة لم يكن يعرفها العرب في آدابهم، إذ كانوا يوجزون قبل عصر ابن زياد في شعرهم ونثرهم جميعاً، وما طرأ دفع الكاتب إلى ألاَّ يفكر في أداء معانيه فحسب، بل يفكر في تنميقها وتزيينها بضروب من البديع[١]. وعليه فما حصل أيام عبد الحميد تغير كيفي آني جاء نتيجة لتغيرات كمية تدريجية بسيطة، نمت في المحافل الخطابية وأروقة الوعاظ، من أمثال الحجاج بن يوسف الثقفي[٢] وغيلان الدمشقي[٣] والحسن البصري[٤].

وإذ نقول إن العرب لم تكن تعرف قبل كاتب ابن زياد أسلوب التنميق والتطويل فهو رغبة منَّا في الانتصار للدعوات التي تقول: إن العرب عرفوا الكتابة الفنية أو النثر الفني منذ العصر الجاهلي وأن اندفاع العلماء قديماً وحديثاً إلى تجهيل الجاهلية أدى إلى انطماس ذلك واستغرابه.

وقد ذهبنا مع طه حسين في اعتبار القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية، وجارينا زكي مبارك في عد القرآن أثراً جاهلياً لأنه صورة من صور هذا العصر، إذ جاء بلغته وتصوراته وتقاليده وتعابيره، يمكن لأجلها اعتباره نثراً جاهلياً[٥]، على أننا في غنية عن إفادة هذين الرائدين والاستنجاد بالقرآن نفسه لتثبيت هذه الفكرة وهذه الصورة؛ لأن القرآن أبداً يرعف بتصاوير الحياة والبيئة الجاهلية قال جلَّ شأنه: ﴿**ولتعرفنهم في لحن القول**﴾ [محمد، الآية: ٣٠] وقال: ﴿**وإن يقولوا تسمع لقولهم**﴾ [المنافقون، الآية: ٤] وقال: ﴿ومن

(١) تاريخ الطبري، القسم الثاني ص ٢٧٠، شوقي ضيف الفن ومذاهبه في النثر العربي ١٠٦.
(٢) راجع ترجمته في الأعلام للزركلي.
(٣) راجع ترجمته: عيون الأخبار ٢/ ٢٤٥.
(٤) راجع ترجمته في الأعلام للزركلي.
(٥) طه حسين في الشعر الجاهلي ١٥، زكي مبارك النثر الفني في القرن الرابع ١/ ٢٣ وما بعدها إلى ٤٣، ناصرالدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، الباب الأول.

الناس من يعجبك قوله في الحياة الدنيا﴾ [البقرة، الآية: ٢٠٤] وقال: ﴿وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه﴾ [إبراهيم، الآية: ٤] أي بلغتهم وأساليب تعبيرهم، وأفانين كلامهم، وتراكيب نثرهم، وما كانوا ليفهمونه لو نزل بغير أسلوب الجاهلية، لقد كانوا حريصين على استمالة الأسماع بجمال قولهم وزرابة ألسنتهم، ولهم في ذلك ابداعات مضيئة حول فن القول، وآليات تخلق المعنى في رحم الكلمة، غير أنه لا ينبغي أن نفتتن بهذا الكلام فتنة باقية قبل أن نستنطق بلغاء العرب وفصحائهم للتعرف على ردة فعلهم إزاء القرآن زمن نزوله، فقد روى في ذلك أن الوليد قال لبني مخزوم: والله لقد سمعت من محمد آنفاً كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أعلاه لمثمر وإن أسفله لمغدق وإنه يعلو وما يعلى[(١)]، وهنا لا بدَّ من حمل قوله «ما هو من كلام الإنس» على التعظيم والإيغال بدليل قرن ذلك بنفي كونه من كلام الجن لمكان جهله به.

وعلى أي حال، نقول في هذا الصدد قولاً مجملاً: إذا أعطينا القرآن الكريم دوراً حاكياً عن الحياة الجاهلية كما ذهب إلى ذلك طه حسين وزكي مبارك وغيرهما. فإن فيه بينات واضحة على وجود الكتابة وشيوعها في العصر الجاهلي فمن ذلك قوله تعالى: ﴿يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه وليكتب بينكم كاتب بالعدل ولا يأب كاتب أن يكتب كما علمه الله فليكتب وليملل الذي عليه الحق وليتق الله ربه ولا يبخس منه شيئاً فإن كان الذي عليه الحق سفيهاً أو ضعيفاً أو لا يستطيع أن يمل هو فليملل وليه بالعدل واستشهدوا شهيدين من رجالكم فإن لم يكونا رجلين فرجلٌ وامرأتان ممن ترضون من الشهداء أن تضل إحداهما فتذكر إحداهما الأخرى ولا يأب الشهداء إذا ما دعوا ولا تسئموا أن تكتبوه صغيراً أو كبيراً إلى أجله ذالكم أقسط عند الله وأقوم للشهادة وأدنى ألا ترتابوا إلا أن تكون تجارةً حاضرة تديرونها

(١) الزمخشري الكشاف ١٨٣/٤. تفسير سورة المدثر.

بينكم فليس عليكم جناحٌ ألا تكتبوها واشهدوا إذا تبايعتم ولا يضار كاتبٌ ولا شهيدٌ وإن تفعلوا فإنه فسوقٌ بكم واتقوا الله ويعلمكم الله والله بكل شيءٍ عليمٌ﴾ [البقرة، الآية: ٢٨٢].

وقوله تعالى: ﴿وإن كنتم على سفر ولم تجدوا كاتباً فرهان مقبوضة...﴾ [البقرة، الآية: ٢٨٣] وقوله: ﴿فويل لهم مما كتبت أيديهم وويل لهم مما يكسبون﴾ [سورة البقرة، الآية: ٧٩].

وقوله: ﴿وقالوا أساطير الأولين اكتتبها﴾ [سورة الفرقان، الآية: ٥] وقوله: ﴿ولن نؤمن لرقيك حتى تنزل علينا كتاباً نقرؤه﴾ [الإسراء، الآية: ٩٣] وقوله: ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم﴾ [العلق:] وقوله: ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾ [ن، الآية: ١] وقوله: ﴿والطور وكتاب مسطور في رق منشور﴾ [الطور، الآيتان: ١ ـ ٣] وقوله: ﴿وما كنت تتلو من كتاب ولا تخطه بيمينك﴾ [سورة العنكبوت، الآية: ٤٨] دليل على شيوع الكتابة الجاهلية، وقد مهد الرسول ﷺ لاتخاذ الإسلام الكتابة دعامة من دعائمه بفداء أسارى بدر لقاء تعليم المسلمين الكتابة.

على أن ثمة ما يفيد شيوع الكتابة في القرن الأول للهجرة فقد حكى المسعودي في أخبار معاوية أنه كان يقرأ له أخبار الملوك، وعن هشام بن عروة بن الزبير: أحرق أبي يوم الحرة كتب فقه كانت له. وفي حديث سويد بن الصامت قال لرسول الله ﷺ: لعل الذي معك مثل الذي معي فقال: وما الذي معك؟ قال: مجلة لقمان (كل كتاب عند العرب مجلة)، يريد كتاباً فيه حكمة لقمان، وفي حديث أنس: ألقي إلينا مجالٌّ؛ هي جمع مجلة يعني صحفاً، قيل: إنها معربة من العبرانية[1]. ولا شك أن الباحث سيرتكب خطأً كبيراً إذا هو اعتقد أمام هذه المعطيات أن العصر الجاهلي كان

---

(١) مروج الذهب أخبار معاوية. طبقات ابن سعد ٥/١٣٣ لسان العرب ١١/١٢٠.

محلاً من كل صيغة فنية نثرية في التعبير، وبطبيعة الحال فإن مواضيع نثرهم ستتوزَّع بتوزع ما كان يحوز على اهتمام العربي، وقد قطعت الدراسات المتعلقة بتفاصيل الحياة الأدبية في العصر الجاهلي أشواطاً كبيرة، ومن مصادر شتى عرفنا اهتمام العربي بالمناظرات والمفاخر والنصح والارشاد، والحث على القتال، والدعوة إلى حقن الدماء وغير ذلك، وكان يفاد ذلك في إطار الخطابة، وسجع الكهان، والأمثال، أحياناً كثيرة إلا أنه نثر يتناسب وصفاء أذهانهم، وسلامة طباعهم، ويبدو أن أكثر هذا النثر قد ضاع لأسباب عديدة، أهمها: شيوع الأمية وقلة التدوين، وبعده عما استجدَّ في الحياة، مما أقحمه الإسلام ودونه القرآن، والأهم من ذلك سعى المسلمون الأول إلى إتلاف نماذج كثيرة من النثر الجاهلي، بل والشعر الجاهلي أيضاً مما له سيء الأثر على وحدة الجماعة، ووحدة الأمة الإسلامية فأي مصلحة ترتجى من سرد الآداب الوثنية أو الخطب الداعية إلى تأجيج نار العداوات، والحاجة تمس إلى نبذها، والقضاء عليها، وأي فائدة تجنى من حكاية آداب اليهود والنصارى والمشركين، وفيها من العقائد الفاسدة الشوهاء الشيء الكثير، كما فيها الهجاء للمسلمين والقدح في دينهم، ولولا تكافؤ الحجج بين من يدعي سبق النثر على الشعر وبالعكس؛ لكان الانسياق حتمي إلى القول: بأن الشعر بأوزانه وقوافيه يعد حضارة في اللغة، وزينة في بيان المنطق، وحلية حادثة في الأدب وإذ ليس من المعقول أن يكون الشعر خطر في هذه الحلة هكذا على ظهر الزمان قبل أن يكون النثر المتحرر من هذه القيود قد ذهب مذاهبه وأخذ من الحياة حاجته[١].

وبكلام آخر إن وجود الشعر في الأمم القديمة هو تتويج لتاريخ طويل من التطور في الأساليب النثرية فيها، ومن غير المعقول أن يحظى الشعر بهذا الاهتمام الأدبي، ويهمل الصنو الآخر، أعني النثر الذي هو أيسر سبيلاً وأخف طريقاً.

---

(١) هيوارث دن، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، ٥٨.

غير أنه على الجانب الآخر، يوجد من يرغب في فتح الباب على مصراعيه أمام هذا النزاع القديم بين نقَّاد الأدب والمنقبين عن قسمات الحياة الجاهلية، وكثير منهم يعتقد بأسبقية الشعر في جاهليات الأمم لأنه لغة العاطفة والخيال، والنثر الفني لغة العقل والتفكير، والعرب أميّون في كثرتهم، والشعر يعيش مع الأمية بخلاف النثر[1].

ومع اطلاعنا على هذه الحجج المتكافئة كما أسميناها، ينبغي ألا نرتاب في وجود النثر في العصر الجاهلي والذي يظهر أنه موضع تسالم واتفاق بينهما لكن مع مسحة من التأمل في القرآن الكريم؛ ربما أدَّانا النظر إلى حقيقة أن العرب لم تكن تفرق ما بين الشعر والنثر؛ لذا اعتقدوا أن القرآن شعر، وقد نفى القرآن عن نفسه أن يكون شعراً، قال تعالى: ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين**﴾ [سورة يس، الآية: ٦٩]. وسينكشف إذ يحين الوقت، وبإدراك يقظ، أن التغيرات التي طرأت على مسيرة النثر أفقدتنا التمايز بين لغة الشعر ولغة النثر، ولا أعني بالشعر ما كان تقطيع وأوزان وبحور إذ هي وعاء الشعر لا ما به يكون الشعر شعراً، فمناط الشعر هو تحريكه للمشاعر والأحاسيس فحسب، وأكثر تآليفنا على هذا المنوال، وهذا من مثبطات النهضة، والتثاقل إلى التبعية بمتعدد أشكالها، وفقدان التمايز هذا مشكلة المشاكل في نثرنا المعاصر كما سيأتي تفصيل ذلك.

على أن لنا باباً يمكن النفاذ من خلاله إلى خارج دائرة التكافؤ هذه والتي تفرض هيمنتها على نزاع سبق النثر على الشعر أو العكس، وذلك باستحداث خلطة تمزج القديم بالجديد، أي جديد المكتشفات الأثرية المذهلة التي قيَّض الله لها رحَّالة أشداء، ومستشرقين جهدوا في أن يظهروا

---

(١) راجع: مارون عبود أدب العرب ص (١٠٠) دار الثقافة بيروت ١٩٦٠. حسن عبدالله، مقدمة في النقد الأدبي ص (٢٤٧) بطرس البستاني، أدباء العرب ٢٥٣/١، دار نظير عبود ط ١٩٨٩، زكي مبارك، النثر الفني ٣٧/١.

لنا أن العرب إلى عصر يرقى إلى ما قبل الميلاد، كانوا أسياد حضارة عريقة ومزدهرة بمتنوع العلوم والفنون، قال يونس بن حبيب، قال أبو عمرو بن العلاء (ولد ٧٠ هـ) ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير.

وأعني بالقديم نصاً خطيراً أورده محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) يبيِّن فيه أوليات الشعر العربي، قد يفهم منه أن الشعر العربي يرقى بتاريخه إلى قرنين أو ثلاثة على أبعد تقدير قبل ظهور الإسلام، يقول: لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في الحادثة، وإنما قصِّدت القصائد وطوِّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف[1].

وهذا ربما يدفعنا دفعاً للجزم بسبق النثر على الشعر في المجتمع العربي القديم.

تبعية اللفظ للمعنى في الأدب الجاهلي:

أدرك الجاهلي وبشكل مميز مشهود له فيه الصلة الهامة بين الفكر واللغة، وأن ثمة علاقة وثيقة بين عملية التفكير والصياغة اللفظية، وأراني هنا مضطراً إلى تصحيح مسار النظر إلى العصر الجاهلي وآدابه، وفي هذا الصدد أعتقد أن أكثر المتخصصين بدراسة آداب هذا العصر قد وقعوا فريسة سهلة لخداع العناوين والألفاظ، وضحية لفوضى المفاهيم، فقد انساقوا إلى أكثر مما أراده النص القرآني من ذم الجاهلية وتقبيحها، لقد كانوا في غفلة تامة عما طرأ على كلمة الجهل من تغيرات في معناها فصيَّرها منقولاً عرفياً، فهي لا تعني لغةً عدم العلم، بل السفاهة المتمثلة في جملة عن العادات القبيحة مثل الوثنية، ووأد البنات، والتفاخر بالأحساب والأنساب، وغير ذلك، وإلا فالإنصاف يقتضي تخطئة من يدرج العرب قبل الإسلام في ضمن

---

(١) محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء ص ٥٢.

الأمم البدائية المحرومة من الحضارة، وذلك للمعطيات التالية.

أ ـ المعلومات الأثرية الهامة التي اكتشفت مؤخراً خاصة في الجنوب والتي دلت على حضارة غاية في التقدم والرقي.

ب ـ إذا أمعنا النظر في اللغة العربية نفسها فهي حسب مناهج الألسنية والأنتروبولوجيا اللغوية والبنيوية التي تعتقد أن اللغة مستودع ثقافة الأمم والشعوب فهي تضطرنا إلى التسليم بأنها لم تكن لغة شعب بدائي محروم من الحياة العقلية والفكرية، لأننا نجد في قصائد الجاهليين وفي القرآن الكريم الذي نزل بلغة الأدب والشعر في العصر الجاهلي وخاطب معاصري الرسالة المحمدية، وأثر فيهم أعمق الأثر، نجد طائفة كبيرة من الكلمات التي تدل على معان مجردة جداً، ولا مجال للشك عندها في أن وصول التجريد الذهني إلى هذا الحد من التقدم مما لا يمكن أن يتم دون أن يكون وراء ذلك حياة فكرية وتأملية شديدة، تكشف عن مستوى فكري رفيع المستوى، ومن غير المعقول اعتبار تأثر العرب بالقرآن لمجرد رنين حروفه وقرع ألفاظه، يضاف إلى ذلك أن جزيرة العرب كانت موئلاً وملاذاً أميناً لحملة الثقافات المنبوذة في الدولة البزنطية كالأريوسية وغيرها من المذاهب المدرجة حينها ضمن الهرطقة ومن الطبيعي وسط ذلك أن تنشط الحركة الفكرية والثقافية، ولم تكن الوثنية وقتئذٍ تلك الفكرة السخيفة في نظر أصحابها كما نراها نحن اليوم، بل كانت نظرة مميزة للحياة في مجتمع تواق لكشف حقائق الأشياء، ويعيش قلق المعرفة بالحياة والمجتمع والتاريخ، كما المستقبل، ولك أن تنظر إلى نماذج حيَّة للوثنية في الشرق الأقصى كالصين والهند، لتجد أنه قد أمكن للفكر الوثني ـ إن صح التعبير ـ إبداع رؤية كونية خاصة، ترضي فضول العقل البشري النازع دوماً وأبداً إلى فلسفة الواقع، ومحاولة تفسيره.

ولأن اللغة تحكي الحضارة التي تنتجها، كان اقدام العربي على تخيُّر ألفاظه إذا أراد التعبير عما في نفسه وخلجات صدره في نثره ونظمه، فأكسبها مرور الزمن مسحة من جلال ووقار، نلمس بعض ملامحها في مخلفات أخبار

الجاهلية، ومن يقرأها بتأمل يعِ بسهولة حرص العربي على جودة اللسان وحسن البيان، ومدحه لقلة الكلام، فمن ذلك ما ذكره الجاحظ قال:

وذكر الله عز وجل لنبيه عليه السلام حال قريش في بلاغة المنطق، ورجاحة الأحلام، وصحة العقول، وذكر العرب وما فيها من الدهاء والنكراء والمكر، ومن بلاغة الألسنة، واللدد عند الخصومة، فقال تعالى: ﴿**فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد**﴾. وقال: ﴿**وتنذر به قوماً لدًّا**﴾. وقال: ﴿**ويشهد الله على ما في قلبه وهو ألد الخصام**﴾، وقال: ﴿**آلهتنا خير أم هو ما ضربوه لك إلا جدلاً بل هم قوم خصمون**﴾. ثم ذكر خلابة ألسنتهم، واستمالتهم الأسماع بحسن منطقهم، فقال: ﴿**وإن يقولوا تسمع لقولهم**﴾. ثم قال: ﴿**ومن الناس من يعجبك قوله في الحياة الدنيا**﴾ مع قوله: ﴿**وإذا تولى سعى في الأرض ليفسد فيها ويهلك الحرث والنسل**﴾[(١)].

ويقول في موضع آخر: وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه[(٢)] وفي موضع آخر أن البلاغة هي الإيجاز[(٣)] وهو معناه عند العرب.

وعن عمرو بن عبيد: لا خير في المتكلم إذ كان كلامه لمن شهده دون نفسه، وإذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف، ولا خير في شيء يأتيك به التكلف.

وقال ثمامة: سمعت جعفر بن يحيى يقول لكتَّابه: إن استطعتم أن يكون كلامكم كلُّه مثل التوقيع فافعلوا[(٤)].

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٣٢.
(٢) ن. م ١/ ٨٧.
(٣) ن. م ١/ ٩٨.
(٤) ن. م ١/ ١١٣.

وقال ابن حجة الحموي.

هذا النوع، أعني الإيجاز، اعتنت به فصحاء العرب وبلغاؤها كثيراً، فإنهم كانوا إذا قصدوا الإيجاز أتوا بألفاظ استغنوا بواحدها عن ألفاظ كثيرة، كأدوات الاستفهام والشرط وغير ذلك. فقولك: أين زيد؟ مغن عن قولك أزيد في الدار أم في المسجد، إلى أن تستقرىء جميع الأماكن. وقولك: من يقم أقم معه، مغن عن: إن يقم زيد أو عمرو أقم معه. وما بالدار من أحد، مغن عن قولك: ليس فيها زيد ولا عمرو. فغالب كلام العرب مبني على الإيجاز والاختصار، وأداء المقصود من الكلام بأقل عبارة(١).

وأنت ترى من هذه النصوص أن مدحهم للإيجاز يستبطن زائداً على إفادة المعنى والعناية به الحرص على إيصالها إلى الآخر بأقصر الطرق وأسرعها.

والظاهر أن تبعية الألفاظ للمعاني عند العربي لا تحتاج إلى إمعان النظر وإطالة الفكر من القدماء، وهو أمر لم تقتصر معرفته على أمثال الجاحظ وابن حجة الحموي، فإن غيرهما من أئمة اللغة كانوا على دراية ورعاية به، وعدُّوه الميل الطبيعي للروح العربية، التي تعد من مفاخرهم، حتى رب العالمين كاد أن يفتخر بعربية كتابه الذي أنزله على رسوله محمد ﷺ بقوله تعالى: ﴿**إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون**﴾ [سورة يوسف، الآية: ٢] وقد عقد أبو الفتح عثمان بن جني باباً في خصائصه يرد فيه على من زعم أن العرب دأبها عنايتها بألفاظها، وإغفالها المعاني، وعده من أشرف فصول العربية قال:

اعلم أن هذا الباب من أشرف فصول العربية، وأكرمها، وأعلاها، وأنزهها. وإذا تأمّلته عرفت منه وبه ما يؤنقك، ويذهب في الاستحسان له كل مَذهَب بك. وذلك أن العرب كما تُعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها، بالشعر تارة، وبالخُطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها

---

(١) ابن حجة الحموي، خزانة الأدب ٢/ ٢٧٤.

وتتكلّف استمرارها، فإن المعاني أقوى عندها، وأكرم عليها، وأفخم قدراً في نفوسها.

فأول ذلك عنايتها بألفاظها. فإنها لمّا كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى اظهار أغراضها، ومراميها، أصلحوها ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها؛ ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد[١].

وقال في موضع آخر:

فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها، وحموا حواشيها وهذبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترينَّ أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، وتنويه بها وتشريف منها. ونظير ذلك اصلاح الوعاء وتحصينه، وتزكيته، وتقديسه، وإنما المبغيُّ بذلك منه الاحتياط للموعى عليه، وجواره بما يعطر بشره، ولا يعر جوهره، كما قد نجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجنه ويغضُّ من كدرة لفظه، وسوء العبارة عنه[٢].

ثم ساق وجوهاً لطيفة لبيان ذلك.

وحالهم في الشعر على هذا المنوال، فاعتبروا الشعر فناً يفتقر إلى تجويد وتنقيح، لذا شبهوا القصائد ببرود القصب (ثياب جيدة محكمة النسج من اليمن) وبالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباهها، وكانوا مولعين بتنقيح شعرهم ومعاودة النظر فيه حتى يبرأ من العيب، وسموه بالشعر الحولي[٣].

---

(١) الخصائص ١/ ٢١٥.
(٢) ن. م ١/ ٢١٧.
(٣) البيان والتبيين ١/ ٢٢٢.

وليس تخيُّر العرب لألفاظها وجعلها مطايا لمعانيها باختلاجات مزاجية تصيب عبقرية اللغة عند القبائل العربية بقدر ما يعبر عن نزوع وصل مداه إلى حد المساهمة بقسط وافر في تركيب وعمل البنيات الداخلية للنص العربي من حيث الدلالة.

إن الميل إلى انتقاء الألفاظ لغرض إفادة المعاني ولَّد نسيجاً خاصاً بطرق الأداء والإيصال ساهم في بناء اللغة العربية نحواً وصرفاً، لذلك كان النظر في اللغة، يتحفنا بإفاداته القيمة حول «حروف المعاني» مثلاً، التي تحمل وظيفة استعواضية عن جمل طويلة، بل وتتحكم في مسار معنى الجملة التي تدخل عليها، ومن جهة أخرى، تسمح هذه الحروف للجملة نفسها بأن تتحكم في مسار معناها أيضاً في جدلية غريبة، تكشف عن روعة البناء اللغوي العربي، فحرف «قد» مثلاً، يفيد تحقيق الجملة التي يدخل عليها، إذا كان الفعل حينها ماضياً، ويفيد التقليل إذا كان مضارعاً، والذي أفادها ذلك الجملة نفسها في علاقة كاسب ومكسوب، وتأثير وتأثر، وهلم جراً، في باقي حروف المعاني.

وسأغرض، أخي القارىء، إلى زيادة نسبة التوتر بادعاء أن البناء النحوي للكلمة وجد لغرض تطويع الألفاظ للمعاني والإقلال منها قدر المستطاع، يصح معها القول: إن اللغة العربية لغة شبه إشارية ولننظر قبلاً إلى النص التالي.

قال الفَّراء: «وجدنا للغات العرب فضلاً على لغة جميع الأمم اختصاصاً من الله عزَّ وجلَّ لهم، وكرامة كرمهم بها، فبعث منهم رسوله محمداً ﷺ، وأنزل عليه قرآناً بلسان عربي مبين، ثم نظرنا في السمات التي وسمت العرب بها كلامها من الخفض، والرفع، والنصب، فوجدناهم أدخلوا ذلك للإيجاز في القول والاكتفاء بقليله الدال على كثيره. وذكر الفرَّاء: أن من الإيجاز في القول: أنَّ «الضرب» كلمة واحدة، فوسَّعوا فيها،

فجعلوا «الضرب» في الوجه «لطم»، وفي القفا «صفع»، وفي الرأس «شج» إذا دَمِي، وكان قولهم: لُطِم» أوجز من «ضُرب على وجهه» وقالوا في الرمح «طعنه»، وفي السيف «ضربه»، وفي السهم «رشقه»، وفي السكين «وجأه»، وفي الحجر «شدخه»[1].

لن نجانب الصواب، إذا أمعنا النظر في هذا النص، وقلنا إننا ازاء نص يجلي الأهداف العميقة لأسس بناء اللغة العربية على الإيجاز والاختصار، والوصول بأسرع قطار إلى كافة الأقطار، وهو نص لا يحتاج في الدلالة على معناه هذا إلى تفسير، لأننا حريصون كل الحرص على توخي الحذر من مخاطر التفسير ـ أي تفسير ـ وذلك لأن المفسر دائماً يعطي النص من ثقافته، وهي مجتمع أفكار ما قبل النص المفسِّر، وهذا النص الذي نقلناه عن أبي جعفر النحاس مع النصوص التي سبقته، عندما تخضع للتحليل تتناثر غباراً من المفاهيم المستقلة، وهي مع ذلك متماسكة أشد التماسك، ولا تنشد إلا بيان هذه الخاصة التي يمتاز بها نثر وشعر العصر الجاهلي، وبناء اللغة العربية كلها على ما ذكرنا.

وهكذا تغدو اللغة العربية بصورتها الجاهلية موضوعاً للبحث وإعادة النظر والاكتشاف، وهي حقيقة بلا شك على درجة كبيرة من الأهمية، وعلى الرغم من هذه الجدَّة والأهمية، قد يوجد بضع اعتراضات تشرأب هنا وهناك، تهون من قيمة الاستدلالات، إن لم تدَّع عقمها معتقدة أن الاستدلال على هذه الخاصة في لغة العرب الجاهليين، ينبغي الانتصار لها بوثائق تعود إلى العصر الجاهلي نفسه، بدل الاستنجاد لها بجملة نصوص مبعثرة هنا وهناك منتقاة من كتب المتأخرين، ثم إن دعوى بناء لغة العرب الجاهليين شعراً ونثراً على الإيجاز والاختصار وتخير الألفاظ ذلولاً للمعاني، إن صحت فهي على درجة كبيرة من الأهمية فكيف لم يولها المتأخرون الاهتمام الذي

---

(١) أبو جعفر النحاس، صناعة الكتَّاب ص ٧٢. القلقشندي، صبح الأعشى ١/ ١٤٩ وزارة الثقافة مصر.

يتناسب مع أهميتها وخطورتها، وكيف لم يعقد لها علماء فقه اللغة باباً للكلام عليها.

لكن بعض الشطط في الاعتراض من شأنه دوماً أن يبعث فينا الريبة فيما نعتقد، إلا أنه لا ينبغي التوقف عنده إذ شفعت الأدلة بما سيأتي، ويفترض في هذا المقام الإشارة إلى أن المفاهيم لا تكتسب أهميتها من ذكر المتقدمين لها في تصانيفهم. على أن من راجع الخصائص يكشف اهتمام ابن جني بهذا الموضوع، ولو أغمضنا النظر فالقارىء يجب أن يكون على دراية بالفرق بين الأضواء المبتكرة وبين ما هو مجرد أصداء، رغم أنس العقل العربي بالصدى، واستيحاشه من جديد البحوث واعادة الإنتاج، ومن راجع النصوص التي سقناها، يرى أنها ليست مقطوعة الصلة تماماً عن إنارة خصوصيات العصر الجاهلي، إذ يحييها اتصال دفين بمصادرها القديمة، أعني فهم حذَّاق العربية لخصائص العصر الجاهلي.

نعم كان ينبغي للاستدلال على الدعوى البدء بنصوص العصر الجاهلي أولاً، ثم الانسحاب إلى ما في جعبة المتقدمين في هذا الصدد، إلا أن هذا القلب لتسلسل العرض يبرره هذا الاتصال بمصادرها كما قلنا أولاً، والاستئناس بفهم المتأخرين ثانياً، وليكون القارىء أقرب إلى تقبل المعطيات التالية:

أ ـ إن القرآن يعد أقدم وأصدق نص مكتوب وردنا من العصر الجاهلي، وهو يحاكي لسانهم وطرقهم في أداء المعاني، فهو إلى ما يصبون إليه قد جاوزهم، وتعداهم، وتخطى أبدع ما أنتجته قرائحهم من حسن البيان، وبلاغة اللسان، وفيه توجد الخصائص التي ندعيها للنثر الجاهلي من بنائه على الإيجاز والاختصار، وتبعية الألفاظ للمعاني، وسيأتي تفصيل كل ذلك.

ب ـ إنه لما كان القرآن الكريم نصاً مكتوباً وصلنا من العصر الجاهلي،

ولما كنا نعاني من ندرة الوثائق المكتوبة التي تعود إلى هذا العصر، كان لا بد من تتبع أخبار النثر الجاهلي من كتب المتأخرين عنه، وقد ذكرنا بعضها آنفاً، ونتبعها الآن بمجموعة أخرى منها، لمكان أهمية الجانب الكمي التجميعي للوقائع في توكيد الدعوى.

ففي الأغاني «أن العرب كانت تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولاً، وما ردُّوه منها كان مردوداً، فقدم عليهم علقمة بن عبدة التميمي، فأنشدهم قصيدته: (هل ما علمت وما استودعت مكتوم) قالوا: هذا سِمْط الدهر، ثم عاد إليهم العام القابل، فأنشدهم قصيدته: (طحابك قلبٌ في الحسان طروبُ) فقالوا: هاتان سِمْطا الدهر[1] ويبدو أن من الشعراء النابهين من كان يقوم في هذا السوق مقام القاضي الذي لا تُدْفعُ حكومته، ففي أخبار النابغة الذُّبياني أن الشعراء الناشئين كانوا يحتكمون فيها إليه، فمن نوَّه به طارت شهرته في الآفاق. وكان في أثناء ذلك يبدي بعض الملاحظات على معاني الشعراء وأساليبهم، ويقال إنه فضَّل الأعشى على حسان بن ثابت، وفضَّل الخنساء على بنات جنسها. وثار حسان عليه، وقال له: أنا والله أشعر منك ومنها، فقال له النابغة حيث تقول ماذا؟ قال: حيث أقول:

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بالضُّحَى وأسيافُنا يَقْطُرْنَ من نَجْدَةٍ دَمَا
ولَدْنا بني العَنْقاء وابْنَيْ محرِّقٍ فأكرمْ بنا خالاً وأكرمْ بنا ابْنَمَا

فقال له النابغة: «إنك لشاعر لولا أنك قَللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك. وفي رواية أخرى: فقال له: إنك قلت الجفنات فقللت العدد، ولو قلت الجفان لكان أكثر، وقلت: يلمعن في الضحى، ولو قلت: يبرقن بالدُّجى لكان أبلغ في المديح لأن الضيف بالليل أكثر طروقاً، وقلت: يقطرن من نجدة دماً، فدللت على قلة القتل، ولو قلت: يجرين لكان أكثر، لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك. فقام حسان

(١) الأغاني ٢١/١١٢.

منكسراً منقطعاً»[١].

ويقول الجاحظ: يروى أن الرسول الكريم استمع إلى بعض خطبائهم، فقال: إن من البيان لسحراً. وفي موضع آخر يقول: «لم نرهم يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد وفي صنعة طوال الخطب.. وكانوا إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير ومهمَّات الأمور ميَّثوا (ذللوا) الكلام في صدورهم وقيَّدوه على أنفسهم، فإذا قوَّمه الثقاف وأُدخل الكِير وقام على الخلاص أبرزوه مُحكَّكاً منقَّحاً ومُصفًّى من الأدناس مهذباً»، وكرر القول في أن من شعرائهم «من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كاملاً) وزمناً طويلاً يردِّد فيها نظره، ويُجيل فيها عقله ويقلّب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره.. وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليَّات والمقلَّدات والمنقَّحات والمُحْكَمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً وشاعراً مفلقاً»[٢].

لقد كانت أسواق العرب الكبيرة كعكاظ وغيرها مسارح ومصاقل ومصاف، تصقل بها العرب لغتها وتصفيها من وحشي الكلام، ومما تستقبحه السليقة، وتنبو عنه الطباع، حتى إذا صفيت اللغة وارتقت في أدائها، ولم يعد بالإمكان أحسن مما كان بحسب الطبيعة البشرية، جاءهم القرآن بما يربو عن طاقتهم، ويتعصى على قدرتهم، فأقروا بالعجز بعد عناد ولجاج دفعهم إليه دفعاً اعتزازهم بأنفسهم أنهم أسياد الكلام، قد ركبوا أعنة اللغة فأسلسوا قيادها، فلانت لهم منقادة مطواعة، فأقروا وأذعنوا بالعجز مراراً وتكراراً بأن من غير المستطاع إفادة هذا الكم الكبير من المعاني بجملة قليلة من الألفاظ، وأخذ منهم العجب كل مأخذ لمَّا رأوا تطويع الألفاظ والتراكيب وإقدارها على تحمل هذه المعاني، مع اختيار ذكي للألفاظ من حيث جرسها الموسيقي الملائم للجمل.

---

(١) ن. م. ٩/٣٤٠.
(٢) البيان والتبيين ١/٣٤٩ ـ ٢/١٤ ـ ٢/٩.

الأمثال العربية:

سأعمد في هذا الصدد وفي سبيل أن أبيِّن وجهة نظري والدفاع عنها إلى تحليل ظاهرة ثقافية قديمة قدم الإنسان العاقل الاجتماعي وهي الأمثال لأنها مخزون ثري بالمعارف والثقافة، وهي مستودع تجارب الأمم، إنها ذكرى فصول حضارية، ورؤية حياة، وأشباح دنيا، تتعصّى عن التلاشي أفراداً وزمراً، إنها تحكي آلام الجماعة وأحزانها كما وتحاكي أفراحها وأتراحها، وتعبر تعبيراً صادقاً عن ملامحها الثقافية العامة، وتبدي لنا المعالم التي تخيرها الجاهليون في أدبهم، وطرقهم التي ساروا عليها وسلكوها للتعبير عن المعاني.

والأمثال العربية القديمة أصدق تمثيلاً لمشاعر العربي، وأدلُّ على كيانه الأدبي، وأقرب للتعبير عن مراده، لذا فهي وثائق نثرية مهمة، لأن النثر ما كان له حظ خاص من اللذة الفنية والجمال، والأمثال آية في ذلك، وكفى في أهميتها كونها الأساس المشارك مع السجع في نشأة الشعر العربي كما قيل، وظاهرة الأمثال ظاهرة بشرية، لا تخلو منها جماعة أو شعب أو أمة على الاطلاق، وإذا ما لوحظ جغرافية توزيعها بين الشعوب والمجتمعات نرى الطغيان الذي تعيشه وسط اللغة العربية، فلم ينقل عن غير العرب الكم الذي نقل عنهم، ولم تعرف المجتمعات السعة والشمولية التي عرفتها المجتمعات العربية عن الأمثال، ويمكن عزو ذلك إلى أن ثقافة العرب كانت في لغتهم، وهم حريصون على ديمومتها وبقائها، والأمثال من أهم وسائل حفظها، لأنها من أدق أساليب التعبير وأوجزها وأبلغها تأثيراً في النفوس مع روعة التصوير الفني والجمالي، فإن في المثل ما يعطيك من بلاغ الحجة وانقطاع الخصم وهي الحكمة الجامعة المركّزة للعرب في الجاهلية والإسلام، وقصارى فصاحتهم وجوامع كلمهم وزبدة بلاغتهم، يستغنى به على قلة ألفاظه عن بسط المعنى، فهو أشبه شيء بالترميز والشيفرة المعمول

بها في هذه الأيام، فهو يبقى على حالة واحدة لا يتغيّر عنها إلى غيرها، وإن خالف قواعد النحو والقياس الصرفي، مع قلة التأنق في الألفاظ، وقصر الجمل، والإيجاز غير المخل.

صحيح أن كثيراً من الأمثال وليد قصص معلومة وحوادث مشهورة وأنها خلاصة تلك القصص ورموز لها، إلا أنها لم تكن تتولد في البيئة العربية بشكل عفوي؛ لأن بعضها على الأقل كان نتاج عمل إرادي بحت تصقله القرائح وتهذبه الألسن، يقول الجاحظ: كان الرجل من العرب يقف الموقف فيرسل عدة أمثال سائرة، ولم يكن الناس جميعاً ليتمثلوا بها إلا لما فيها من المرفق والانتفاع[١].

وبعض هذه الأمثال العلاقة بين الدال والمدلول فيها علاقة غريبة، إنها تدل على معنى لكن ليس من خلال ألفاظها بل من سماع المعنى خارج اللفظ الدال، فمن ذلك ما قاله أبو هلال العسكري في المثل الجاهلي «بعينٍ ما أرينّك»: هو من الكلام الذي قد عرف معناه سماعاً من غير أن يدل عليه لفظه. ولقوة دلالة هذا النوع من الأمثال في إشارتها إلى المعنى تجاوزت الدلالة الوضعية.

وأرادت العرب استمالة الأسماع إلى خلابة ألسنتهم وجمال منطقهم، فعمدت إلى الأمثال وغيرها، تجوِّد سبكها، وتحسِّن سردها، طمعاً في إظهار حسنها الفتَّان. في نسق إنشائي عالي. فلا عجب أن وصفها أبو عبيد بأنها «حكمة العرب في الجاهلية والإسلام وبها كانت تعارض كلامها فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خِلال «إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه». واندفع الفارابي للقول بأنها: «من أبلغ الحكمة» وابن المقفع بقوله: «إنها آنق للسمع»، والنظَّام بقوله: «إنها نهاية البلاغة لما تشتمل عليه من حسن التشبيه

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٤١.

وجودة الكناية». ووصفها صاحب العقد بقوله: هي وشي الكلام وجوهر اللفظ[1].

ماذا يمكن أن نستفيد في تحليل ظاهرة الأمثال هذه؟ وسأكرر السؤال بصيغة أخرى: هل يمكن أن نستفيد من ظاهرة الأمثال غير ما ذكرناه من أنه الترجمة الأمينة لنزوع العربي إلى الاختصار والوصول إلى المطلوب المعرفي بأقرب الطرق وأن الروح العربية في النثر وطرق التعبير قائمة على الإيجاز ونبذ التطويل بل وكراهيته؟ وأراني هنا مدفوعاً للاستعانة بما ذكره «بلاشير» في معرض كلامه عن الأمثال العربية، قال: والظاهر أن هذا الميل للصيغ والمقتضبة بل الغامضة غائص في أعماق الروح العربية تسعده وتؤججه عبقرية اللغة العربية[2]. ومن الملاحظ هنا أن «بلاشير» قد نبَّه إلى ارتباط الصيغ المقتضبة بالروح العربية والميل العربي إلى كراهية كثرة الكلام ومدح قلته، وسيأتي أن هذا الميل داخل في تكوين الذات العاقلة، وتزداد الدعوى وضوحاً بما قاله صاحب كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامة بن جعفر: قال: وقد أريد من المثل أن تكون المقدمات مضمومة إلى نتائجها[3]. وما ذلك إلاّ لأن العقل يملُّ من المسافة التي بينهما.

ونخلص إلى القول بأن ظاهرة الأمثال قديمة في المجتمع البشري فقد وردت في التوراة (سفر الأمثال) والانجيل، وتمثل نسق أدبي راقي في النثر، ومن تحليل بناء الأمثال في الآداب العالمية ما يفيد قيام هذه المنظومة على أساس حكاية وعكس للبنية النفسية الداعية إلى طلب المعرفة في الناس طراً (الأمثال الشعبية) والقائمة على قاعدة الوصول إلى كثرة المعاني بقليل المباني.

---

(١) المزهر ١/٤٨٦، الأدب الصغير، تحقيق: أحمد زكي ٢٨، مجمع الأمثال ١/٥ العقد الفريد ٣/٣.

(٢) بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٩١٤.

(٣) نقد النثر ٦٧.

ولمكان هذه القيمة الأدبية للأمثال، لا عجب أن قيل بأن الشعر تولد من الأمثال فهي أساسه، ومنها عرفت أوزانه، وجلت أركانه، ولا عجب أن أعتبرها البعض مصدراً للأحكام فما قبّحه المثل حرم وما حسنه وجب أو جاز، ولا عجب أيضاً لأهميتها أن انقدح من خلالها في ذهن علماء أصول الفقه قديماً فكرة القياس الأصولي في الشريعة والفقه عبر الدعوة القرآنية إلى الاعتبار بالأمثال.

الخطابة وسجع الكهان:

كان للخطيب والخطابة دور كبير في العصر الجاهلي، يعود لأغراض سياسية، (خطب الوفود على الملوك والرؤساء) وقبيلية، وعشائرية، عبرت عن نفسها في المفاخرات والمنافرات، والحث على القتال أو على السلم والتصالح، أو لأغراض اجتماعية كالتوجيه والإرشاد والوصيَّة والخطبة أمام عقد الزواج، وغير ذلك، ولن تحتاج إلى كثير عناء لاستنباط ما كان لمحافل الخطابة في مناسباتها المتعددة من ضلوع في تهذيب الأسلوب وتشذيبه، وبالتالي معرفة خصائصه، هذه المحافل التي انتشرت بانتشار القبائل وتوزعت بتوزعها، فكان في الحواضر دار خاصة تجتمع فيه العرب للتشاور والتباحث، تتوارده الخطباء، وتشتهر من خلاله، وكان في مكة خاصة دار الندوة، وقد اشتهر من العرب خطباء. ذكرت كتب التاريخ والأدب أسماءهم وأحوالهم.

وفي هذا الخضم، كان الخطباء يجوِّدون خطبهم ويحسنونها بما يضمن تفوقهم وتقدمهم في هذا الميدان، فكانت الخطب بلا شك ترتفع عن مستوى كلام عامة الناس. بيد أنه لم يصلنا من خطب الجاهلية ما يمكن أن يكون مادة للحكم على النثر الجاهلي من خلالها، لكننا على يقين من جودة هذا النوع من النثر في الجاهلية من خلال طريقين:

الأول: القرآن إذ هو من الآثار التي يمكن نسبتها إلى العصر الجاهلي

لأنه جرى على طريقتهم ولسانهم في العرض، وقد لوحظ في بناء بعض آياته بنية خطابية[1].

الثاني: إن نمو الخطابة في العهدين النبوي والراشدي، لا يمكن أن يكون طفرة في المجتمع الإسلامي بل هو ظاهرة مبنية على تراكمات تتصل بالعهد الجاهلي، وبالأخص خطب علي عليه السلام، فقد لقيت الخطابة في هذا العهد إزدهاراً كبيراً؛ لأنها كانت الأداة الأصلح لنشر الإسلام بين القبائل، والمحاجة مع المشركين، وهذا الطريق الذي سلكناه هو طريق الإن الذي يسير فيه العقل من المعلول إلى العلة ويتعرف على أوائل الأمور من خواتيمها وامتداداتها، وإذا كنا لا نثق ـ كبعض الباحثين في العصر الجاهلي ـ بما ورد إلينا من خطب مزعوم أنها تعود إلى هذا العصر، مثلما ورد في الجزء الأول من العقد الفريد، فلا يعني ذلك أننا فاقدو القدرة على معرفة خصائص الخطابة الجاهلية، والطريقان اللذان ذكرناهما فيهما الكفاية والغنية التي تخولنا الحكم بأن الخطابة الجاهلية من حيث أسلوبها تسير على المنوال الذي سار عليه النثر عامة، من أداء المعاني بألفاظ موجزة ـ لأن الإيجاز مفخرة العرب ـ والحرص كل الحرص على جعلها تابعة لها أعني المعاني، ومحكومة لها، ومنقادة إليها، وأن المحافل الخطابية كانت مسارح للتجويد والتحسين، ولما كانت الأسباب الداعية إلى الخطابة قديمة في المجتمع العربي عرفنا أن التحسينات التي وصلت إلينا من الجاهلية الثانية، ثمرة ونتاج لعمر مديد، جُوِّد فيها النثر الخطابي غاية التجويد، بما يعكس حرص العربي على الدقة والإيجاز وجزالة الألفاظ .

ومع ذلك نذكر نموذجاً مما ذكر من خطب تعود إلى الجاهلية، وهي خطبة لهانىء بن قبيصة الشيباني يحرض فيها قومه على القتال في يوم ذي قار: .

---

(١) أدونيس الثابت والمتحول، ٣/ ٣٠٢، دار العودة، بيروت.

«يا معشر بكر! هالكٌ معذور خيرٌ من ناجٍ فرور، إنّ الحذر لا ينجي من القدر، وإن الصبر من أسباب الظفر. المنية ولا الدنيّة. استقبال الموت خير من استدباره؛ الطعن في ثغر النحور أكرم منه في الاعجاز والظهور، يا آل بكر قاتلوا فما من المنايا بُدٌّ».

ونلاحظ في هذه الخطبة.

١ ـ قصر الفقرات وعدم ترابط الجمل.

٢ ـ انطباعها بطابع الحكمة والمثل.

٣ ـ اعتمادها على الإيجاز.

٤ ـ غلبة السجع عليها.

٥ ـ دورانها حول فكرة عامة منتزعة من الحياة الجاهلية وتجاربها المحدودة.

٦ ـ تكرار هذه الفكرة في عدة صور وصيغ.

٧ ـ قصرها لتلائم الموقف الحربي.

٨ ـ قلة عناية صاحبها بالصورة وبالتشابيه لانصراف نفسه إلى ما هو فيه من الجد.

ولن يكون السجع في هذا العصر حالة شاذة عن الخصائص العامة التي ذكرناها للنثر الجاهلي، من جودة السبك، وإيجاز اللفظ، وإن كان السجع يزيد بما يقصد به التهويل والتأثير من الألفاظ التي لها وقع موسيقي خاص، وكفى به رقياً أن القرآن اتخذه أسلوباً في بعض سوره، وسار على منواله القصاصون وخطباء المساجد، ولم يستقبح السجع إلا عندما أضعف الأدباء أساليبه وعندما اندفع الكثير منهم إلى التضحية بالمعنى في سبيل المبنى، كما سيأتي.

نماذج من الأمثال في العصر الجاهلي:

أيّ الرجال المهذب ـ إياك أعني واسمعي يا جارة ـ تجوع الحرَّة ولا تأكل بثدييها ـ رب عجلة تهب رَيثاً ـ رمتْني بدائها وانسلت ـ لا تعدم الحسناء ذاماً ـ لكل جواد كبوة ولكل صارم نبوة ـ مقتل الرجل بين فكيه ـ المقدرة تُذهب الحفيظة ـ من سلك الجدد أمن العثار ـ أسمعُ من فرس في غلس ـ إذا فزع الفؤاد ذهب الرقاد ـ الحرُّ حُرٌّ وإن مسه الضر ـ إنما المرء بأصغريه قلبه ولسانه ـ أسمع جعجعة ولا أرى طحناً ـ من أجدب انتجع ـ ويل للشجيِّ من الخليِّ ـ.

نماذج من سجع الكهان في الجاهلية:

يقول الجاحظ: «أكهن العرب وأسجعهم سلمة بن أبي حية وهو الذي يقال له عزى سَلِمة». ومن قوله: «والأرض والسماء. والعُقاب والصقعاء، واقعةً ببقعاء، لقد نفَّر المجد بني العشراء للمجد والسناء». ونجد بجانب هؤلاء الكهان جماعة من الكاهنات، كما تقول المصادر التاريخية وربما كن في الأصل من النساء اللائي يهبن أنفسهن للآلهة ومعابدها، ومن أشهرهن الشعثاء وكاهنة ذي الخُلصة والكاهنة السعدية والزرقاء بنت زهير والغيطلة القرشية وزبراء كاهنة بني رئام، ويروى أنها أنذرتهم غارة عليهم فقالت: «واللوح الخافق والليل الغاسق والصباح والشارق والنجم الطارق والمزن الوادق، إن شجر الوادي ليأدو ختلاً، ويحرق أنياباً عصلاً، وإن صخر الطود لينذر ثكلاً، لا تجدون عنه معلاً».

وفي أخبار بني أسد أن حجراً أبا امرىء القيس رق لهم، فبعث في إثرهم فأقبلوا حتى إذا كانوا على مسيرة يوم من تهامة تكهن كاهنهم، وهو عوف بن ربيعة، فقال لبني أسد: «يا عبادي! قالوا لبيك ربَّنا، قال: من

الملك الأصهب، الغلاَّب غير المغلَّب، في الإبل كأنها الربرب، لا يعلق رأسه الصخب، هذا دمه ينثعب، وهذا غداً أول من يُسلبُ، قالوا: من هو يا ربَّنا؟ قال: لولا أن تجيش نفسٌ جاشية، لأخبرتكم أنه حجر ضاحية.

نماذج من النثر الكتابي في الجاهلية:

كتاب التحالف بين عبد المطلب بن هاشم وبين خزاعة

«باسمك اللهمَّ، هذا ما تحالف عليه عبد المطلب بن هاشم ورجالاتُ عمرو بن ربيعة من خُزاعة: تحالفوا على التناصُر والمواساة، ما بلَّ بَحْرٌ صُوفَةً، حِلفاً جامعاً غير مفرق، الأشياخ على الأشياخ، والأصاغر على الأصاغر، والشاهد على الغائب، وتعاهدوا وتعاقدوا أوكد عهدٍ وأوثق عقدٍ، لا ينتقضُ ولا ينكث، ما أشرقت شمسٌ على ثبير، وحنَّ بفلاةٍ بعيرٌ، وما أقام الأخشبان، واعتمر بمكة إنسان، حلف أبدٍ، لطول أمدٍ، يزيده طلوع الشمس شدّاً، وظلامُ الليل مدّاً، وأن عبد المطلب وولده ومن معهم ورجال خزاعة متكافئون متظاهرون متعاونون، فعلى عبد المطلب النصرة لهم بمن تابعه على كل طالب، وعلى خُزاعة النُّصرة لعبد المطلب وولده ومن معهم على جميع العرب في شرق أو غرب، أو حزن أو سهلٍ، وجعلوا الله على ذلك كفيلاً، وكفى بالله جميلاً».

وروي هكذا:

«باسمك اللهم: هذا حِلفُ عبد المطلب بن هاشم لخزاعة إذ قدم عليه سرواتهم وأهل الرأي منهم، غائبهم يُقرّ مما قاضى عليه شاهدهم: إن بيننا وبينكم عهود الله وميثاقه وما لا يُنسى أبداً، اليد واحدة، والنصر واحد، ما أشرق ثبير، وثبت حراءٌ بمكانه، وما بلَّ بحرٌ صوفة».

كتاب أكثم بن صيفي إلى طيء:

وروى أبو الفضل الميداني في مجمع الأمثال أن أكثم بن صيفيّ كتب إلى طيِّيء بوصية، وهي:

«أُوصيكم بتقوى الله وصلة الرحم، وإياكم ونكاح الحمقاء، فإن نكاحها غررٌ، وولدها ضياع، وعليكم بالخيل فأكرموها، فإنها حصون العرب، ولا تضعوا رقاب الإبل في غير حقها، فإن فيها ثمن الكريمة، ورقوء الدم، وبألبانها يتحف الكبير، ويُغذى الصغير، ولو أن الإبل كُلِّفت الطحن لطحنت، ولن يهلك امرؤ عرف قدره، والعدم عدم العقل لا عدم المال، ولرجلٌ خير من ألف رجل، ومن عتب على الدهر طالت معتبتهُ، ومن رضي بالقسم طابت معيشته، وآفةُ الرأي الهوى، والعادةُ أملكُ، والحاجة مع المحبة خير من البغض مع الغنى، والدنيا دُول: فما كان لك أتاك على ضعفك، وما كان عليك لم تدفعه بقوتك، والحسد داء ليس له دواء، والشماتةُ تعقب، ومن ير يوماً يُربه. قبل الرِّماء تملأُ الكنائن. الندامة مع السفاهة. دعامة العقل الحلم. خير الأمور مغبَّةً الصبر. بقاء المودَّة عدل التعاهد. من يزر غِبّاً يزدد حبّاً. التغرير مفتاح البؤس. من التواني والعجز نتجت الهلكة. لكل شيء ضراوةٌ، فضرِّ لسانك بالخير. عيُّ الصمت أحسن من عيِّ المنطق. الحزم حفظ ما كُلِّفت وترك ما كفيت. كثير التنصُّح يهجم على كثير الظنَّة. من ألحف في المسألة ثقل. من سأل فوق قدره استحق الحرمان. الرفق يمن، والخرق شؤم. خير السخاء ما وافق الحاجة. خير العفو ما كان بعد القدرة».

الباب الثاني: النثر في صدر الإسلام

ظهر الإسلام في شبه الجزيرة العربية في مجتمع تتقاسمه عدة مذاهب وأديان ونحل، للوثنية فيه النصيب الأكبر، وتعدد الآلهة سمة غالبة على كل الأديان، حتى النصرانية واليهودية لم تكن آنئذٍ ديانات توحيدية، ويوم جاءهم الرسول ﷺ بعقيدة التوحيد بالغوا في الاعتراض والاستغراب، وقد عبَّر القرآن الكريم عن أحوالهم هذه بقوله تعالى: ﴿**وعجبوا أن جاءهم منذر منهم وقال الكافرون هذا ساحر كذّاب، أجعل الآلهة إلهاً واحداً إنَّ هذا لشيء عجاب، وانطلق الملأ منهم أن امشوا واصبروا على آلهتكم إن هذا لشيء يراد، ما سمعنا بهذا في الملة الآخرة إن هذا إلاَّ اختلاق**﴾ [سورة ص، الآيتان: ٤ ـ ٧] فذكر أن التوحيد شيء لم يعرفوه ولم يسمعوا به في الملة الآخرة، وعلى أقل تقدير تكشف هذه الآياتَ إن أحسنا النظر إلى النصرانية واليهودية ووصفناها بالديانات التوحيدية في هذا العصر، أقول: على أقل تقدير تكشف هذه الآيات عن مدى الضعف في تأثيرهما في الأوساط العربية الوثنية خلافاً لما زعمه لويس شيخو في كتابه النصرانية وآدابها في عرب الجاهلية.

جاء النبي ﷺ بالقرآن الكريم والجزيرة العربية موطن الافتخار والاعتزاز بالكلمة، جاء بالقرآن لما ذكروا من لزوم التناسب بين المعجزة وما يشتهر به عصرها، وقد تحداهم أن يأتوا بمثله بل بآية منه وهم أئمة الكلام، فطأطؤا رؤوسهم إقراراً بعجزهم، وانخرطوا في الدين الجديد أفراداً وجماعات، قد انبهروا بسمو الكلمة القرآنية وعجائب النظم وسحره،

انخرطوا ومعهم آدابهم وثقافاتهم وطرقهم ووسائلهم في الكلام والتعبير، فكان العصر النبوي والراشدي امتداداً لآداب الجاهلية، وعمادها كما عرفنا الإيجاز وكراهة الإكثار.

لقد جبَّ الإسلام ما قبله من الخرافات في العقيدة، والرؤية الكونية، وتشوهات في مفهوم الألوهية، وعودة الأجساد بعد الموت، لأن العرب آمنت ببقاء الروح وخلودها وإنما أنكرت عودة الأجساد فحسب، ومن هنا جاء اعتقادهم بالهامة التي تصيح على القبر طلباً للماء.

وأما الآداب وسبل التعبير فلم يكن للإسلام غرض في تغييرها بل خلَّدها بنصه الذي جاء به، اللهم إلا بعض الكراهة للتشبه بالسجع أعني سجع الكهان، على الرغم من بناء مساحة كبيرة من نصوصه عليه.

وكما النثر والشعر الجاهليين ضاع الكثير من الانتاج الأدبي في العهد النبوي والراشدي لأسباب تعود إلى مجافاة المسلمين للتدوين في القرن الأول وهي ظاهرة لا يملك المنقب ازاءها إلا أن يقلب وجهه في السماء، وما قيل في تبريرها وتفسيرها مضطرب، وغير متكىء إلى ركن شديد، والروايات بشأنها متعارضة تعارضاً مستقراً، يمتنع معه الجمع، كما يظهر للناظر فيها مما جمعه الخطيب البغدادي في كتابه تقييد العلم، فثمة روايات تنهي عن التدوين خشية اختلاطه بالقرآن، فمن ذلك:

أخبرنا أبو القاسم عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله السراج بنيسابور، حدثنا أبو العباس محمد بن يعقوب الأصم، حدثنا العباس الدوري، حدثنا عبد الله بن عمرو قال: حدثنا عبد الرحمن بن زيد بن أسلم عن أبيه عن عطاء بن يسار عن أبي هريرة قال: خرج علينا رسول الله ﷺ ونحن نكتب الأحاديث، فقال «ما هذا الذي تكتبون؟» قلنا: «أحاديث سمعناها منك» قال: «أكتاباً غير كتاب الله تريدون؛ ما أضل الأمم من قبلكم إلا ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله» قال أبو هريرة فقلت: أنتحدث عنك يا رسول الله؟ قال

«نعم تحدثوا عني ولا حرج، فمن كذب علي متعمداً فليتبوأ مقعده من النار»[1].

فيما روايات أخرى تدعو لتدوين الحديث وتشجع عليه. فمن ذلك:

أخبرني أبو القاسم عبيد الله بن أحمد بن عثمان بن الفرج الصيرفي، أخبرنا أبو الحسين محمد بن المظفر بن موسى الحافظ، أخبرنا محمد بن محمد بن سليمان الواسطي، حدثنا محمد بن مصفّى، حدثنا بقية، حدثني ابن ثوبان؛ وأخبرنا الحسن بن علي الجوهري، أخبرنا أبو جعفر أحمد بن علي بن محمد بن الجهم الكاتب، حدثنا أبو جعفر محمد بن جرير الطبري قال: حدثني أحمد بن الفرج، حدثنا بقية عن ابن ثوبان، قال حدثني أبو مدرك، قال حدثني عباية بن رفاعة ابن رافع بن خديج عن رافع بن خديج، قال: مر علينا رسول الله ﷺ، ونحن نتحدث، فقال «ما تتحدثون؟» قلنا «نتحدث عنك يا رسول الله» قال «تحدثوا، وليتبوأ من كذب عليّ متعمداً من جهنم» قال: ومضى رسول الله ﷺ لحاجته ونكس القوم رؤوسهم؛ وأمسكوا عن الحديث، وهمهم ما سمعوا من رسول الله ﷺ؛ فقال «ما شأنكم؟ ألا تحدثون؟» قالوا «الذي سمعنا منك يا رسول الله!!» قال «إني لم أرد ذلك؛ إنما أردت من تعمد ذلك». قال فتحدثنا، قال قلت «يا رسول الله! «إنا نسمع منك أشياء فنكتبها»؛ قال «اكتبوا ولا حرج»، لفظ حديث ابن مصفّى[2].

ولسنا هنا بصدد ذكرها والمحاكمة بينها، إنما أردنا القول: إن الروايات التي ذكرت عن الرسول، والصحابة، والتابعين، وتابعي التابعين، ودونت في منتصف القرن الثاني، زائد الرسائل التي أرسلها الرسول ﷺ إلى الملوك، يزيد عليه مجموع الخطب المنسوبة إليه ﷺ، هي المعين والمصدر الأساسي الذي يمكن أن نطلع من خلاله على آداب العصر النبوي

---

(١) تقييد العلم، ٣٣.
(٢) ن. م. ٧٣.

والراشدي، ومن السهل الادعاء هنا لكثرة القرائن، أن العصر النبوي امتداد للعصر الجاهلي وآدابه؛ لأنه ليس من المعقول أن ينشأ أدب مغاير، أو يزول أدب ما في يوم وليلة.

وإذا كان لنا أن نرصد تغيراً فهو الإقصاء الملحوظ للشعر، حيث خبت أصواته وانكسرت شوكته، إلا من اللمم قياساً، فكان القرآن بنثره الفني الأخَّاذ صورة التعويض الأدبي عن حياة الشعر، والأرض الجديدة التي وصل إليها بعد هجرته الفنية، نعم أثَّر القرآن الكريم في الأدب الجاهلي من جهة الموضوع والأفكار والمعاني، لا من جهة الأسلوب والصياغة، يظهر ذلك جلياً في شعر أمية بن أبي الصلت (ت ٨ هـ) على أحد القولين[١]، وفي الخطابة الدينية.

لقد نزل القرآن فألفى قوماً أقدر الناس على تذوق أسلوبه وهضم معانيه، قوم لا يقادون إلا من ألسنتهم، وكانت ثقافتهم، وآدابهم، ونثرهم على وجه الخصوص يتناسب ويتوازن قليلاً أو كثيراً مع ما في القرآن، كذلك لم يخرج كلام النبي في خطبه وأحاديثه عما ألفوه وإن بزَّهم في ذلك. وهو القائل فيما روي عنه: أنا أفصح العرب بيد أني من قريش ونشأت في بني سعد بن بكر.

ولن يضرنا في تحليل النثر النبوي ظاهرة الوضع التي أطلَّت بشائرها من أيام الرسول حينها توعد النبي من يكذب عليه بالنار، أقول لن يضرنا لأن مما لا شك فيه أن من أراد تقليد أحد يكون حريصاً على تمثل مذهبه في الأداء والأسلوب وتوخي استعمال كلماته وطريقته في المخاطبة.

لذلك نتجاوز تقنيات علم الحديث والدراية وطرقه في معرفة الصحيح

---

(١) إشارة إلى النزاع الدائر في حقل الاستشراق حول شعر أمية، وأنه أنشأه حال إسلامه، أو قبل ذلك، وقد رُتب على هذا الأخير استقاء النبي (ص) بعض معارفه منه كما ذكروا طعناً في الدين، وحقداً على رسوله.

والحسن، والموثق والضعيف، وتفرعاتها المزعجة لمن يريد أن يقتصر على ما نحن فيه من أحوال النثر في صدر الإسلام.

وبين أيدينا جملة من الأحاديث من هذه المجموعة الضخمة مما روي عن الرسول هي عبارة عن توجيهات وإرشادات لما ينبغي أن يكونه النثر، مثلما روي عنه ﷺ: إياك والتشادق. وقوله: أبغضكم إليَّ الثرثارون المتفيهقون[1]. وقوله حكاية عن حاله وحال الرسل من قبله: نحن معاشر الأنبياء فينا بكاء. أي قلة كلام[2]. ويخبرنا عمار بن ياسر عما كان يوصي به النبي: يروى أن عمار تكلم يوماً فأوجز، فقيل له: لو زدتنا، فقال: أمرنا رسول الله ﷺ بإطالة الصلاة وقصر الخطبة[3].

ويظهر من هذه الروايات التمييز الواعي بين فنون القول، لذلك رأينا كلامه ﷺ يجل عن الصنعة، ويتنزه عن التكلف، ويتحرَّى الإيجاز طريقاً، ويتنكب عن التطويل، بل وينهى عنه، فقد ورد عنه أيضاً: لعن رسول الله ﷺ الذين يشققون الكلام تشقيقاً لفظهما واحد.

وهو ﷺ يحكي السمات النثرية لعصره، ولسان قومه. وهو ما نراه جلياً فيما روي عنه في مجاميع الأحاديث والخطب والرسائل المتفرقة في كتب الرواية والتاريخ والأدب.

وكذلك القول فيما روي من نصوص نثرية تعود إلى صدر الإسلام، فهي لا تختلف عن النثر الجاهلي المعتمد على الجزالة والإيجاز والبعد عن التصنع والإسهاب، وإذا كان من تطور أو تطوير يحكي ضلوعاً سخياً في تطوير النثر الفني في هذا العصر فأهميته لا تعدو أن تكون وقوفاً عند الشكل وهو كذلك مبدئياً، لكن لو أضفنا إلى معلوماتنا وملاحظاتنا ما كتبه أمير

---

(١) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، ٣٠٥.
(٢) البيان والتبيين ٣/ ٢٦٢.
(٣) إعجاز القرآن للرافعي، ٣٠٢، نقد النثر، ١٠٤.

المؤمنين علي عَلَيْهِ السَّلَامُ زمن الفتنة (٣٥ ـ ٤٠ هـ) مما جمعه الشريف الرضي في القرن الخامس للهجرة لوجدنا أن جديداً قد لاح في أفق النثر العربي، متمثلاً في جملة كتب دونها عَلَيْهِ السَّلَامُ في هذه الفترة، أطولها كتاب العهد بعثه إلى مالك الأشتر عامله على مصر حين اضطراب أمر محمد بن أبي بكر، ويليها وصيته عَلَيْهِ السَّلَامُ لولده الحسن عَلَيْهِ السَّلَامُ كتبها عند منصرفه من صفين، أولها: من الوالد الفان المقر للزمان... ثم تتفاوت باقي كتبه، فمنها المسترسل، ومنها المتوسط ومنها الموجز، والموجز فضلاً عن غيره ـ على إيجازه قصد إلى أن يكون فيه شيء من الفن، وميل إلى إحداث اللذة الفنية للتأثير في القارىء فوق العناية بتأدية المعنى وإيصال الفكرة.

وفي سبيل ذلك دعونا نقارن. بين كتب ورسائل أمير المؤمنين عَلَيْهِ السَّلَامُ ، والتي كتبت زمن الفتنة كما قلنا، وبين الكتب والرسائل التي وصلت إلينا من العهد النبوي وخلافة أبي بكر وعمر وعثمان، وهي مجموعة الوثائق السياسية التي جمعها محمد حميد الله، ومجموعة العهد النبوي التي ألّف بينها علي الأحمدي في كتابه «مكاتيب الرسول»، وأحمد زكي صفوت في جمهرة رسائل العرب. فإننا سنجد فرقاً شاسعاً، وبوناً واسعاً بينهما، إذ لا تفيدنا هذه الأخيرة أن الرسول كان له عناية بتحبير فني أو تزويق أو تنميق، إنما كان يعمد إلى فكرته فيدفع بها دفعاً لأهدافه السياسية، من غير إسهاب أو تكلف فكان يقصد إلى أغراضه بالحروف القليلة والكلمات اليسيرة كما هو شأن الكتابة والرسائل في العصر الجاهلي كرسالة أكثم بن صيفي وخطبه قس بن ساعدة الأيادي.

إذاً كان طابع القدماء في الجاهلية وصدر الإسلام وقبل طغيان ترسل عبد الحميد وابن المقفع الإرسال والجزالة ودفع الكلام على السجية، ورأينا أن الكتابة النثرية الفنية نجدها في كتب علي عَلَيْهِ السَّلَامُ ، وأن ما بين سنة (٤٠ هـ) إلى زمن عبد الحميد لا نجد نصوصاً نثرية فنية إلا خطب: زياد، والحجاج، ومواعظ الحسن البصري.

نعم ذكرت بعض النصوص ما يفيد وجود بعض الكتابات، كالكتب التي كانت تقرأ لمعاوية، وربما هي كتب عبيد بن شريَّه في أخبار الماضين، وكتاب الأمثال له، وكترجمات خالد بن يزيد (ت ٨٥ هـ) التي ذكرها الفهرست[1] وبقي بعضها إلى سنة (٣٧٧ هـ) وقد رآها ابن النديم، وكتب الفقه التي أحرقت يوم الحرة سنة (٦٣ هـ) وذكرها ابن سعد في الطبقات كما مر، إلا أن كل ذلك لم يصل إلينا، وأغلب الظن، بل المتيقن، أنه خلي من الصنعة الفنية، لأن بين أيدينا نماذج من نثر جابر بن حيان (ت ـ بعد ١٩٠ هـ) في الصنعة، ونماذج من الفقه من مصنفات ابن أبي ليلى، ومحمد بن الحسن الشيباني، والقاضي أبي يوسف صاحب الخراج، هذا إذا أريد من كتب الفقه التي أحرقت يوم الحرة الفقه الاصطلاحي، لا اللغوي، كما أن لدينا نماذج من كتب الأخبار في القرن الثاني، ولن يكون حال ما كان يقرأ على معاوية أفضل.

نعم، المظنون أيضاً أن مصنفاً من القرن الأول قد بقي وهو كتاب سليم بن قيس الهلالي الكوفي (ت ـ بعد سنة ٩٠ هـ) إلا أنه من المستبعد صحة نسبة كتاب سليم الذي في أيدينا إليه، والشك فيه قوي؛ لأن الأصل مفقود، واعتقد أنه من مؤلفات العصور المتأخرة ـ شأن كتاب مقتل الحسين لأبي مخنف لوط بن يحيى الأزدي ـ منحول إلى سليم، وللسيد الخوئي (رحمه الله) تحقيق وافٍ حول الكتاب في معجمه عن الرجال[2].

وعلى فرض صحة النسبة فالمتأمل في الكتاب الذي في أيدي الناس يجزم بخلوه من الصنعة الفنية.

ونفس الكلام نقوله فيما وصل إلينا من مصنفات الحسن البصري، وهي رسالة القدر التي أرسلها الحسن إلى عبد الملك بن مروان، وقد نشرها

---

(١) مروج الذهب ٣/ ٤٠ الفهرست ١٤٣ ـ ٥٤٤.
(٢) معجم الرجال ٨/٢١٦.

محمد عمارة ضمن رسائل العدل والتوحيد، فإنا نجد أثراً بسيطاً للصنعة، كما هو الحال في بعض كتب ورسائل الحجاج بن يوسف الثقفي[١] وهذا هو حال الكتب التعليمية، فتأمل في كتب فقه الشافعي وأبي حنيفة وكتاب سيبويه فستجدها على طراز واحد وموقف فارد.

كلنا يعرف أن للنثر أسلوبين: أدبي غايته أن يجلو خواطر النفس بشكل فني مؤثر عن طريق العناية بالناحية الجمالية، وعلمي غايته عرض العلوم والفنون ككتب التاريخ والصنعة والفقه.

والذي نعتقده أن مصنفات القرن الأول هذا حالها ـ أي ذات أسلوب علمي ـ سواء أكانت كتب أو رسائل خلفاء وولاة، إذاً، فالنثر في صدر الإسلام كان يرسل إرسالاً خلواً من التقييد بزيٍّ خاص إلى أن أمال به عبد الحميد وابن المقفع ميلتهما التي غذاها الجاحظ وتلقفها ابن العميد الذي سلمها بدوره إلى أئمة النثر المنحرف والعقيم فزجوها في عصور الانحطاط، وما زالت تتدحرج معنا ككرة الثلج، فأثرت على انحطاط خطابنا الديني والفكري والثقافي في عالمنا العربي والإسلامي. كما سيأتي بيانه.

أظن أن القارىء قد سبقني ببضع خطوات ليست قليلة وأنا منهمك في تضاعيف الكلام إلى استنتاج السؤال التالي: لماذا لم يؤرخ الباحثون في تاريخ الأدب العربي من مستشرقين وغيرهم لكتابة النثر الفني من زمن علي عليه السلام شأن النحو؟ ونحن نرى تفوُّق رسائله على كتب ابن المقفع ورسائل عبد الحميد[٢]، خاصة أن كتب علي ورسائله وخطبه تطوير للنثر من داخل اللغة والبلاغة العربية، فيما التغير الذي أحدثه عبد الحميد وابن المقفع تغيير للنثر من خارجه وبمؤثرات أجنبية.

إن الجواب عن هذا التساؤل يحتم علينا الدخول إلى الدائرة السياسية

---

(١) رسائل العدل والتوحيد ١/ ٨٣. جمهرة رسائل العرب الجزء الثاني.
(٢) راجع رسائل عبد الحميد، تحقيق: إحسان عباس، دار الشروق الأردن.

للقرن الأول، بل الدخول إلى الحياة السياسية في العصر الأموي التي اتسمت بأبرز قسماتها في الصراع المرير بين أمية وهاشم، أو بين أنصار علي عليه السلام، وبين الأمويين، مما أدى إلى تكتم السلطة عن تداول رسائل علي وخطبه وكتبه، وعوض عن ذلك بإلزام سبه على المنابر، والتشنيع عليه، إلا أن تراث علي بقي محفوظاً ضمن الذاكرة المضطهدة، حتى أثناء العصر العباسي الأول، استمع إلى الجاحظ يقول تغييباً لحق علي في البلاغة ولدوره في النثر: ما علمت أنه كان في الخطباء أحد كان أجود خطباً من خالد بن صفوان، وشبيب بن شيبة الذي يحفظه الناس ويدور على ألسنتهم من كلامهم[(١)].

وهنا المفارقة بين النحو الذي أنشأه علي عليه السلام وأملاه على أبي الأسود الدؤلي، وبين النثر الذي تجسد في خطبه ورسائله، فإن النحو آلة لغوية يشترك فيها جميع العرب، بينما الكتب والرسائل والخطب تحمل مضامين سياسية وعقائدية، وليس من صالح الأمويين العمل على نشرها، فبقيت مغمورة إلى زمن الشريف الرضي في القرن الخامس الذي عمل على جمعها وتأليفها من بطون الكتب، ويأتي عمله بعد محاولات قديمة لجمع كلام علي عليه السلام قام بها كلٌ من نصر بن مزاحم، وهشام الكلبي، وأبو مخنف، ومحمد بن عمر الواقدي، والمدائني، والجاحظ، والمسعودي، والقضاعي، والوطواط[(٢)].

وفي فترة الانغمار هذه لا نجد أي تأثير لهذه الرسائل والكتب، مع أن الإمام فيها قد امتلك زمام الكلام، ووجوه البلاغة والبيان، وبلغ الغاية في فن النثر الأدبي والجمالي. اللهم إلا بعض الشهادات، ومن عبد الحميد نفسه، كما سيأتي وامتدَّ الأمر ورسائل الإمام وكتبه موزعة في كتب التاريخ والسير والأدب والمغازي والمحاضرات، وخلال هذه الفترة الطويلة من الإقصاء تمَّ

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٤ طبع مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. مصر.
(٢) راجع مقدمة محمد أبو الفضل إبراهيم على شرح النهج لابن أبي الحديد ١/٦.

لطريقة كتَّاب الرسائل والدواوين المتأثرين بعبد الحميد، وسالم، وابن المقفع أن تسود، وتصبغ الحياة الأدبية بها، وعندما قويت حركة الترجمة ازداد استحكام المؤثرات الأجنبية بالنثر العربي فضاع القرآن أسلوباً كما ضاع مضموناً.

لكن إذا كانت الظروف السياسية والعقائدية قد حالت دون رواج رسائل علي عليه السلام وكتبه، وبالتالي انحسار تأثير أسلوبه في النثر فضاع حقه ولم يحفظ سبقه، والمتقدمون في ذلك ربما كانوا معذورين، لكن إذا كان عذر للمتقدمين فما عذر المتأخرين، فليس من الإنصاف أن يغمطوا حقه، ولا يظهروا فضله في تطوير النثر الفني.

والملفت عدم تنبّه المستشرقين وغيرهم ممن عني بدراسة الأدب العربي وتطوره، لهذه الظاهرة، ربما انخداعاً ببعض الأراء المبجلة لعبد الحميد، من قبيل ما ذكره الثعالبي بقوله: فتحت الرسائل بعبد الحميد وختمت بابن العميد[1]، أو لأنهم رأوا عدم تأثر الكتّاب بأسلوب علي عليه السلام في الكتابة، فكان كالمعدوم، أو لأنهم سمعوا صيحات تتعالى هنا وهناك قديماً وحديثاً، تشكك في نسبة ما جمعه الشريف الرضي من خطب الإمام وكتبه.

والظاهر أن هذه الأسباب الثلاثة مجتمعة قد أثرت وأمعنت في تغييب الدور الريادي لعلي عليه السلام في النثر العربي، ودفعت الكثيرين وهم في غمرة التأريخ للأدب العربي، والنثر الفني، إلى تعويم المؤثرات الأجنبية في هذا النثر وبالتالي فقد وقع لخطب علي ورسائله ما وقع للقرآن من عزوف، وإهمال، وهجران، فكان الانحطاط والتخبط الذي نعاني منه اليوم كما سيأتي.

---

(١) يتيمة الدهر ٣/١٣٧ طبعة الصاوي مصر. و٣/١٥٨ بتحقيق محي الدين عبد الحميد طبعة ثانية، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٦.

وفي رأيي أن السبب الثاني أقواها؛ لأن تبجيل القدماء لعبد الحميد ينبغي ألاَّ يخدع المحققين في العصور المتأخرة، والذي صار بإمكانهم رؤية ما لا يراه أبناء العصور المتقدمة عن طريق التحقيق والبحث والمقارنة، وكذلك الحال فيما يتعلق بالتشكيك بصحة نصوص نهج البلاغة بعدما عمل المؤرخون حديثاً على بيان المصادر التي ربما استقى منها الشريف الرضي، ما جمعه في نهج البلاغة، والمستغرب انجرار أمثال شوقي ضيف مع حملات التشكيك هذه مستعيناً بما لا يدل من كلام القدماء والذي يفيد تضعيف قول من ادعى أن نهج البلاغة ليس من كلام علي عليه السلام بقولهم «قيل»، وإنما خلافهم هو في أن الذي جمعه هل هو الشريف الرضي أو المرتضى؟[1].

وكان على الدكتور شوقي أيضاً ألاَّ يستعين بمن اشتهر بتحامله على الشيعة والرافضة، أمثال ابن حجر العسقلاني، الذي لم يجد في جعبته من الأدلة سوى الاستبعاد، قال في ترجمة الشريف المرتضى:

حدَّث عن سهل الديباجي، والمرزباني، وغيرهما. وولي نقابة العلوية. ومات سنة ست وثلاثين وأربعمائة. عن إحدى وثمانين سنة. وهو المتهم بوضع كتاب «نهج البلاغة» وله مشاركة قوية في العلوم، ومن طالع «نهج البلاغة» جزم بأنه مكذوبٌ على أمير المؤمنين علي رضي الله عنه، ففيه السب الصراح، والحط على السيدين أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، وفيه من التناقض والأشياء الركيكة، والعبارات التي من له معرفة بنفس القرشيين الصحابة، وبنفس غيرهم ممن بعدهم من المتأخرين، جزم بأن الكتاب أكثره باطل[2].

ويبدو أن معنى «ألَّف» اشتبه على شوقي بين معناها اللغوي، ومعناها

---

(١) راجع مرآة الجنان لليافعي، طبعة حيدرآباد، ٣/ ٥٥، شذرات الذهب لابن عماد الحنبلي، طبعة القاهرة، ٣/ ٢٥٧، ميزان الاعتدال للذهبي، طبعة لكنهو ٢/ ٢٠١، وفيات الأعيان لابن خلكان، ٣/ ٣١٣، طبعة صادر، بيروت.

(٢) لسان الميزان ٤/ ٢٦٣، الكتب العلمية، بيروت.

الإصطلاحي، فمعناها اللغوي هو جمع الموجود من المتفرقات، فيقال: ألّف بينها، ومعناها الاصطلاحي هو إيجادها وإحداثها بعد إن لم تكن، وعليه فالقدماء عندما يذكرون أن نهج البلاغة من تأليف الرضي أو من كتبه، يريدون أنه هو الذي جمع محتوياته من متفرقات الكتب، وألّف بين شتاتها، ومن هنا عدَّ النجاشي صاحب كتاب الرجال من كتب الشريف الرضي كتاب نهج البلاغة، وهذا ما عناه الرضي نفسه في قوله: وقد ذكرنا ذلك في كتابنا الموسوم بنهج البلاغة[1]. وهذا هو مراد ابن ميثم وابن أبي الحديد في شرحيهما.

والعجب أن شوقي جعل من ابن أبي الحديد أحد المشككين في صحة استناد النهج للإمام، مع أنه هو القائل في شرحه في معرض كلامه عن شغف الناس بكلام كاتب محدث يعرف بابن أبي الشحماء العسقلاني:

هذه أحسن خطبة خطبها هذا الكاتب، وهي كما تراها ظاهرة التكلّف، بيّنة التوليد، تخطب على نفسها، وإنّما ذكرتُ هذا، لأنّ كثيراً من أرباب الهوى يقولون: إنّ كثيراً من «نهج البلاغة» كلام محدث، صنعه قومٌ أعمت العصبيّة أعينهم، فضلوا عن النهج الواضح وركبوا بُنيّات الطريق، ضلالاً وقلة معرفة بأساليب الكلام، وأنا أوضّح لك بكلام مختصر ما في هذا الخاطر من الغلط فأقول:

لا يخلو إما أن يكون كلّ «نهج البلاغة» مصنوعاً منحولاً، أو بعضه، والأول باطل بالضرورة لأنّا نعلم بالتواتر صحة إسناد بعضه إلى أمير المؤمنين عليه السلام، وقد نقل المحدّثون كلُّهم أو جلّهم، والمؤرّخون كثيراً منه، وليسوا من الشيعة لينسبوا إلى غرض في ذلك. والثاني يدلّ على ما قلناه؛ لأن من قد أنس بالكلام والخطابة، وشدا طرفاً من علم البيان، وصار

(١) الشريف الرضي، حقائق التنزيل ٥/١٦٧ طبعة النجف. مجازات الآثار النبوية ٣٣ ـ ٦٠، تحقيق: مروان العطية ومحمد رضوان الداية. نشر المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية، دمشق.

له ذوقٌ في هذا الباب؛ لا بدّ أن يفرّق بين الكلام الركيك والفصيح، وبين الفصيح والأفصح، وبين الأصيل والمولّد، وإذا وقف على كرّاسٍ واحد يتضمّن كلاماً لجماعة من الخطباء، أو لإثنين منهم فقط؛ فلا بدّ أن يفرّق بين الكلامين، ويميّز بين الطريقتين. ألا ترى أنّ مع معرفتنا بالشعر ونقده، لو تصفّحنا ديوان أبي تمام؛ فوجدناه قد كتب في أثنائه قصائد أو قصيدة واحدة لغيره، لعرفنا بالذوق مباينتها لشعر أبي تمام ونفسه، وطريقته ومذهبه في القريض، ألا ترى أنّ العلماء بهذا الشأن حذفوا من شعره قصائد كثيرة منحولة إليه؛ لمباينتها لمذهبه في الشعر، وكذلك حذفوا من شعر أبي نواس شيئاً كثيراً؛ لما ظهر لهم أنه ليس من ألفاظه، ولا من شعره، وكذلك غيرهما من الشعراء، ولم يعتمدوا في ذلك إلاّ على الذوق خاصة.

وأنت إذا تأملت «نهج البلاغة» وجدته كلّه ماءً واحداً، ونفساً واحداً، وأسلوباً واحداً، كالجسم البسيط الذي ليس بعضٌ من أبعاضه مخالفاً لباقي الأبعاض في الماهيّة، وكالقرآن العزيز، أوّله كأوسطه، وأوسطه كآخره، وكلّ سورة منه، وكل آية مماثلة في المأخذ والمذهب والفنّ والطريق والنظم لباقي الآيات والسور؛ ولو كان بعض «نهج البلاغة» منحولاً وبعضه صحيحاً، لم يكن ذلك كذلك؛ فقد ظهر لك بهذا البرهان الواضح ضلال من زعم أنّ هذا الكتاب أو بعضه منحولٌ إلى أمير المؤمنين عليه السلام.

وقال في موضع آخر عند شرحه لخطبة الشقشقية:

قال مصدّق: وكان ابن الخشاب صاحب دعابة وهزل، قال: فقلت له: أتقول إنها منحولة! فقال: لا والله، وإني لأعلم أنّها كلامه، كما أعلم أنك مصدّق. قال: فقلت له: إن كثيراً من الناس يقولون إنها من كلام الرضيّ، رحمه الله تعالى. فقال: أنّى للرضيّ ولغير الرضيّ هذا النفس وهذا الأسلوب! قد وقفنا على رسائل الرضيّ، وعرفنا طريقته وفنّه في الكلام المنثور، وما يقع مع هذا الكلام في خلٍّ ولا خمر: ثم قال: والله لقد وقفت على هذه الخطبة في كتب صُنِّفت قبل أن يخلق الرضيّ بمائتي سنة، ولقد

وجدتُها مسطورة بخطوط أعرفها، وأعرف خطوط من هو من العلماء وأهل الأدب قبل أن يخلق النقيب أبو أحمد والد الرضي.

قلت: وقد وجدت أنا كثيراً من هذه الخطبة في تصانيف شيخنا أبي القاسم البلخيّ إمام البغداديين من المعتزلة، وكان في دولة المقتدر قبل أن يُخلق الرضيّ بمدة طويلة. ووجدت أيضاً كثيراً منها في كتاب أبي جعفر بن قبّة أحد متكلمي الإمامية وهو الكتاب المشهور المعروف بكتاب «الإنصاف». وكان أبو جعفر هذا من تلامذة الشيخ أبي القاسم البلخي رحمه الله تعالى، ومات في ذلك العصر قبل أن يكون الرضيّ رحمه الله تعالى موجوداً[1].

وقد نشر في إيران مؤخراً كلّ من محمد دشتي، وكاظم محمدي المعجم المفهرس لألفاظ نهج البلاغة، ذيّلوه بفهرسة الخطب والرسائل والكتب والكلمات، يعود كثير منها إلى ما قبل عصر الشريف الرضي.

ويستشف القارىء من خلال تتبع المواقف من كتاب النهج، أن موجة التشكيك إلى زمن ابن أبي الحديد كانت مجرد استبعاد، لعبت السياسة والأحقاد المذهبية دوراً كبيراً في تعظيمها وتضخيمها، وجارى المتأخرون المتقدمين فيها تقليداً، وقلة تبصُّر، مع أن بين الدعوى والدليل مراتع للطير والغزلان.

تأمل فيما يقوله ابن أبي الحديد حيال ذلك بعد كلامه السابق مباشرة، قال:

واعلم أنّ قائل هذا القول يطرُق على نفسه ما لا قِبَل له به، لأنّا متى فتحنا هذا الباب، وسلّطنا الشكوك على أنفسنا في هذا النحو، لم نثق بصحّة كلام منقول عن رسول الله ﷺ أبداً، وساغ لطاعنٍ أن يطعن ويقول: هذا الخبر منحول؛ وهذا الكلام مصنوع، وكذلك ما نقل عن أبي بكر وعمر من

---

(١) ابن أبي الحديد، شرح النهج ١/ ٢٠٥ ـ ١٠/ ١٢٧، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ـ مصر.

الكلام والخُطب والمواعظ والأدب وغير ذلك، وكلّ أمر جعله هذا الطاعن مستنداً له فيما يرويه عن النبي ﷺ، والأئمة الراشدين، والصحابة والتابعين، والشعراء والمترسّلين، والخطباء؛ فلناصري أمير المؤمنين عليه السلام أن يستندوا إلى مثله فيما يروونه عنه من «نهج البلاغة» وغيره، وهذا واضح.

والأعجب من هذا أن شوقي بعدما ظن من نفسه أنه قد أردف الدعوى بالدليل على أن النهج منحول لعلي عليه السلام أخذ في التخفيف من حدّة التهمة للرضي، فادعى أن فصحاء الشيعة وأرباب الهوى قبل الرضي قد أضافوا أقوالاً لعلي، واستند إلى نص للمسعودي في مروج الذهب قال فيه: الذي حفظ الناس عن علي من خطبه في سائر مقاماته، أربعمائة خطبة ونيف وثمانون خطبة يوردها على البديهة، تداول الناس ذلك عنه قولاً وعملاً[1].

ولا أدري كيف يكون هذا النص دليلاً على هذه الدعوى، في الوقت الذي يجب أن تكون دليلاً على عدمها، إذ يفيد كلام المسعودي أن خطب علي عليه السلام كانت محفوظة لدى الناس، وهذا يعكس شدة اهتمامهم بكلامه عليه السلام فكيف يكون هذا دليلاً على الوضع؟.

نعم تفيد بعض نصوص النهج إشكالية من حيثية أخرى تتمثل في المسحة الاعتزالية فيها، ليس هنا موضع بيانها.

وعلى أي حال فقد تمَّ لعبد الحميد لسبب أو لآخر في نظر المؤرخين للأدب العربي، وبالأخص المعنيين بتاريخ تطور الأساليب النثرية، أن يتقلد وسام التقدم، وأن يحوز قصب السبق في هذا المضمار على الرغم من كون طريقته في الترسل لم يعرفها العرب، ولا تمت إلى نثرهم بصلة إلا التوازن بين الجمل، وإنما كان للظروف السياسية والاجتماعية والأيديولوجية دور في اقصاء الأسلوب النثري العلوي، وتعويم طريقة عبد الحميد التي غدت كعبة يقصدها المترسلون في العصر العباسي الأول والعصور التي تلته.

---

(١) الفن ومذاهبه في النثر العربي ٦٢، مروج الذهب ٤/٤٤١ (طبعة باريس).

ومن جهة أخرى إذا أردنا مقايسة الأساليب النثرية في النهج مع نظيرها في القرآن الكريم ونثر الجاهليين، وجدنا أن النهج يجسد انموذجاً فريداً لأثر القرآن في النثر العربي بأشكاله من خطب، ورسائل، وكتب، لأنه يحمل نفس خصائص القرآن والجاهلية، من أداء المعاني بأوجز العبائر، والدلالة على المراد من دون تنكُّب طريق الاختصار، مع مجافاة التطويل والإطناب والهذر، والاعتماد على تضمين كثير المعاني في قليل الألفاظ.

وحين نصف النهج بأنه الأنموذج الفريد لأثر القرآن في النثر الفني العربي، نقصد من ذلك ادعاء أن الروح القرآني في المضمون النثري كان حاضراً في عبارات النهج دون الشكل النثري، لذا نرى بوناً شاسعاً بين تقاطيع الآيات، وبين تقاطيع الجمل في النهج، كما أن الإيقاع الموسيقي يختلف، ولم يجانب المسيوماسيه الصواب حين ادعى أن العرب كانوا يتجنبون محاكاة القرآن[1]. هذا الشكل النثري، والتقطيع الخاص الذي يجعلك ترى الآية من بين أكوام الجمل لا تجده في نثريات العرب على الإطلاق، إلا في المحاولات الساذجة لتقليد ومحاكاة القرآن من قبل البعض، وإلا الاقتباس المزجي، ومن هنا لم يكن من المبالغة في شيء ما أثر عن الشيخ محمد عبدو في وصف النهج من أنه: دون كلام الخالق وفوق كلام المخلوق.

إيه... إن الحيثيات التي يمكن إثارتها من دراسة النهج كثيرة، وبعضها قد يقلب حقائق ومسلمات في تاريخ الأدب العربي وبالخصوص تاريخ تطور النثر فيه.

فمثلاً يصلح قسم الكتب في النهج لواذاً نستحكم إليه كوثيقة في مواجهة دعاوى عديدة تزعم لنفسها الحكم المصيب، بأن العرب طوال القرن الأول للهجرة كانت تتوسل النثر الشفوي (الخطابة ـ المواعظ) لاستحداث

---

(١) زكي مبارك، النثر الفني ١/٦٧، حاشية.

التأثر الفني بالنص، وأن النثر المكتوب كان خلواً من هذا التأثير إلى زمن سالم أبي العلاء في عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥ ـ ١٢٥ هـ) وغيلان الدمشقي حيث ظهرت طبقاً لهذه الدعوى البذور الجنينية، والبشائر الأولى لطلب التأثير الفني بالنثر المكتوب، وتريد أمثال هذه الدعاوى أن تفهمنا أن النثر المكتوب لم تهش إليه النفس إلا لبيان المقاصد فحسب، وأن أحداً لم يلجأ إلى التأثير الفني من خلاله قبل هذه الأعلام زمن عبد الحميد، وأن هؤلاء بجهودهم سعوا إلى تحريره من ربقة الجفاف الفني التي كان يرسف فيها سادراً في هامشيته للحياة الفنية، وهذا الاعتقاد في حال النثر المكتوب، ما كان ليسود لولا التهميش اللامبرر لقسم الكتب والرسائل في نهج البلاغة، وسوف يؤول هذا الاعتقاد إلى أن يكون حاشية هزيلة لأي دراسة تأخذ بالحسبان هذا الكم من الرسائل، فهي بمجملها متخمة بالصنعة الفنية، وإدراك ذلك لا يحتاج إلى كثير نظر.

لماذا نصر على تجاهل ملحوظة بسيطة، وهي أن القيمة الفنية العالية لكتب الإمام ورسائله قد أثرّت في عبد الحميد كما ذكر هو ذلك كما مرَّ.

ولماذا يتجاهل الجاحظ علياً بقوله: فأما الخطب فإنا لا نعرف أحداً يتقدم الحسن البصري فيها. وإذا كان الحجاج بعدائه لعلي قد عمل على طمس حقه وتغييب دوره بقوله حين سئل من أخطب الناس، فقال: صاحب العمامة السوداء بين أخصاص البصرة، يريد الحسن البصري.. فما عذر الجاحظ الذي تميَّز أن ذكر لكل قبيل وملة ونحلة ماله وما عليه.

ولنأخذ وصيته إلى ولده الحسن عليه السلام وهي رسالة كتبها عند انصرافه من صفين، إنها وثيقة لا يمكن الشك فيها من حيث النسبة، وافتراض أنها من وضع الشريف الرضي، فقد ذكرت في مصادر بعضها يعود إلى ما قبل ولادته (٣٥٩ ـ ٤٠٤ هـ) ونحن نعلم أن النهج كتب في حدود سنة (٤٠٠ هـ)، فقد ذكر هذه الوصية الكليني (ت ٣٢٥ هـ) في الرسائل، وابن سعيد العسكري (ت ٣٨٢ هـ) في كتابه الزواجر والمواعظ، وابن عبد

ربه (ت ٣٢٨ هـ) في العقد الفريد، والصدوق (ت ٣٨١ هـ) في من لا يحضره الفقيه، وابن شعبة الحراني (ت ٣٨٠ هـ) في تحف العقول.

فإن المتأمل فيها يجد أثر الصنعة الفنية بادٍ فيها بوضوح كما في باقي كلامه، إننا ندعو إلى البحث وإلى التفكير المتجدد الوثّاب في هذا الموضوع، لما له من دور في تصحيح مسارات فكرية كانت تعمل على مستويات مغلوطة.

نماذج من نثر الرسول (ص) في كتبه:

كتابه صلى الله عليه وآله وسلم لثقيف

ولما قدم رسول الله ﷺ المدينة من تبوك في رمضان سنة تسع، وفد عليه في ذلك الشهر وفد من أشراف ثقيفٍ، فأسلموا وبايعوا، وقد كتب لهم خالد بن سعيد بن العاص كتاباً فيه:

«بسم الله الرحمن الرحيم. من محمد النبي رسول الله إلى المؤمنين:

إن عضاه وجٍ وصيده حرام، لا يعضد شجره، ومن وجد يفعل شيئاً من ذلك فإنه يجلد وتنزع ثيابه، فإن تعدى ذلك فإنه يؤخذ فيبلغ به النبيُّ محمد، وإن هذا أمر النبي محمدٍ رسول الله.

وكتب خالد بن سعيد بأمر الرسول محمد بن عبد الله فلا يتعدَّه أحد، يظلم نفسه فيما أمره به محمد رسول الله» (سيرة ابن هشام ٢: ٣٥١، والسيرة الحلبية ٢: ٣٣٩، والمواهب: شرح الزرقاني ٤: ١٠).

وروى صاحب العقد قال:

وفدت ثقيف على النبي ﷺ، فكتب لهم كتاباً حين أسلموا: أن لهم ذمَّة الله، وأن واديهم حرامٌ عضاهه، وصيده، وظلمٌ فيه، وأن ما كان لهم من دينٍ إلى أجلٍ فبلغ أجله، فإنه لياطٌ مبرّأ من الله ورسوله، وأن ما كان لهم من

دين في رهن وراء عُكاظ، فإنه يقضي إلى رأسه ويُلاطُ بعكاظ» (العقد الفريد ١ : ١١٠).

كتابه صلى الله عليه وآله وسلم إلى ملوك حمير

وقدم على رسول الله ﷺ كتاب ملوك حمير، مقدمه من تبوك، ورسلهم إليه بإسلامهم: الحارث بن عبد كُلالٍ، ونعيم بن عبد كُلالٍ والنعمان قَيلُ ذي رعينٍ، وهمدان، ومعافر. وبعث إليه زُرعة ذو يزن مالك بن مُرَّة الرهاوي بإسلامهم، ومفارقتهم الشرك وأهله، فكتب إليهم رسول الله ﷺ :

«بسم الله الرحمن الرحيم، من محمد النبيّ رسول الله إلى الحارث بن عبد كُلال، ونعيم بن عبد كُلال، والنعمان قَيلُ ذي رُعينٍ، وهمدان، ومعافر.

أمّا بعد ذلكم، فإني أحمد إليكم الله الذي لا إله إلا هو، أما بعد فإنه قد وقع بنا رسولكم مقفلنا من أرض الروم، فلقينا بالمدينة، فبلغ ما أرسلتم به، وخبَّر ما قبلكم، وأنبأنا بإسلامكم وقتلكم المشركين، وأن الله قد هداكم بهدايته. إن أصلحتم، وأطعتم الله ورسوله، وأقمتم الصلاة، وآتيتم الزكاة، وأعطيتم من المغانم خُمس الله، وسهم نبيه وصفيّه، وما كتب على المؤمنين من الصدقة، من العقار عشر ما سقت العين، وما سقت السماء، وكل ما سقي بالغرب نصف العشر، وفي الإبل: في الأربعين ابنة لبونٍ، وفي ثلاثين من الإبل ابن لبونٍ ذكرٌ، وفي كل خمسٍ من الإبل شاة، وفي كل عشرٍ من الإبل شاتان، وفي كل أربعين من البقر بقرة، وفي كل ثلاثين من البقر تبيعٌ: جذعٌ أو جذعةٌ وفي كل أربعين من الغنم سائمةً وحدها شاةٌ، وإنها فريضة الله التي فرض على المؤمنين في الصدقة، فمن زاد خيراً فهو خيرٌ له، ومن أدّى ذلك وأشهد على إسلامه، وظاهر المؤمنين على المشركين، فإنه من المؤمنين: له ما لهم وعليه ما عليهم، وله ذمة الله وذمة رسوله، وإنه من أسلم من يهوديّ أو نصراني، فإنّ له مثل ما لهم، وعليه مثل ما عليهم، ومن

كان على يهوديَّته أو نصرانيته، فإنه لا يفتن عنها، وعليه الجزية، على كل حالمٍ، ذكر أو أنثى، حُرّ أو عبدٍ، دينارٌ وافٍ، أو قيمته من المعافر أو عوضه ثياباً، فمن أدَّى ذلك إلى رسول الله، فإن له ذمة الله وذمة رسوله، ومن منعه فإنه عدو لله ولرسوله.

أما بعد: فإن رسول الله محمداً النبي أرسل إلى زُرعة ذي يزن: أن إذا أتتكم رُسلي، فأُوصيكم بهم خيراً، مُعاذ بن جبل، وعبد الله بن زيد، ومالك ابن عُبادة، وعُقبة بن نمر، ومالك بن مرّة وأصحابهم، وأن اجمعوا ما عندكم من الصدقة والجزية من مخاليفكم وأبلغوها رسلي، وأن أميرهم معاذ بن جبل فلا ينقلبنَّ إلاّ راضياً.

أما بعد: فإن محمداً يشهد أن لا إله إلا الله، وأنه عبده ورسوله، ثم إن مالك بن مُرَّة الرهاويّ، قد حدَّثني أنك قد أسلمت من أول حمير، وقتلت المشركين، فأبشر بخير، وآمرك بحمير خيراً، ولا تخونوا، ولا تخاذلوا، فإن رسول الله مولى غنيِّكم وفقيركم.

وإن الصدقة لا تحلّ لمحمد ولا لأهله، إنما هي زكاة يتزكى بها على فقراء المؤمنين وأبناء السبيل، وإن مالكاً قد بلَّغ الخبر، وحفظ الغيب، وآمركم به خيراً.

وإني قد بعثت إليكم من صالحي أهلي، وأُولي دينهم وأُولي علمهم، فآمركم بهم خيراً، فإنهم منظورٌ إليهم، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته» (تاريخ الطبري ٣: ١٥٣، وسيرة ابن هشام ٢: ٣٨٠، والسيرة الحلبية ٢: ٣٥١، وفتوح البلدان للبلاذري ص ٧٧ و ص ٧٨).

نموذج من نثر علي (ع) وهي وصيته لابنه الحسن (ع):

كتبها إليه بحاضرين عند انصرافه من صفين: من الوالد الفان، المقر للزمان المدبر العمر، المستلسم للدنيا، الساكن مساكن الموتى، والظاعن

عنها غداً. إلى المولود المؤمِّل ما لا يُدرك، السالك سبيل من قد هلك، غرض الأسقام، ورهينة الأيام، ورمية المصائب، وعبد الدنيا، وتاجر الغرور، وغريم المنايا، وأسير الموت، وحليف الهموم، وقرين الأحزان، ونصب الآفات وصريع الشهوات، وخليفة الأموات.

أمَّا بعد، فإن فيما تبينتُ من إدبار الدُّنيا عني، وجموح الدهر عليَّ، وإقبال الآخرة إليَّ، ما يزعُني عن ذكر من سواي، والاهتمام بما ورائي، غير أني حيث تفرَّد بي دون هموم الناس همُّ نفسي، فصدفني رأيي وصرفني عن هواي، وصرح لي محض أمري، فأفضى بي إلى جدٍّ لا يكون فيه لعبٌ، وصدقٍ لا يشوبه كذبٌ. ووجدتك بعضي، بل وجدتك كلي، حتى كأن شيئاً لو أصابك أصابني، وكأن الموت لو أتاك أتاني، فعناني من أمرك ما يعنيني من أمر نفسي فكتبت إليك كتابي مستظهراً به إن أنا بقيت لك أو فنيتُ.

فإنِّي أُوصيك بتقوى الله ـ أي بني ـ ولزوم أمره، وعمارة قلبك بذكره، والاعتصام بحبله، وأيُّ سببٍ أوثق من سببٍ بينك وبين الله إن أنت أخذت به! . . . .

الباب الثالث: النثر في العصر الأموي

كتب يزيد بن الوليد المعروف بالناقص إلى مروان بن محمد ـ وقد بلغه عنه تلكؤٌ في بيعته ؛ .

«أما بعد، فإنِّي أراك تقدم رجلاً وتؤخِّر أخرى، فإذا أتاك كتابي فاعتمد على أيهما شئت والسلام».

قلت: ولم يزل الأمر في المكاتبات في الدولة الأموية جارياً على سنن السلف، إلى أن ولي الوليد بن عبد الملك فجوَّد القراطيس، وجلَّل الخطوط، وفخم المكاتبات، وتبعه من بعده من الخلفاء على ذلك، إلا عمر بن عبد العزيز، ويزيد بن الوليد المقدم ذكره، فإنهما جريا في ذلك على طريقة السلف، ثم جرى الأمر بعدهما على ما سنَّه الوليد بن عبد الملك، إلى أن صار الأمر إلى مروان بن محمد آخر خلفائهم، وكتب له عبد الحميد بن يحيى ـ وكان من اللسن والبلاغة على ما اشتهر ذكره ـ فأطال الكُتب وأطنب فيها، حيث اقتضى الحال تطويلها والإطناب فيها، حتى يقال: إنه كتب كتاباً عن الخليفة جاء وقر حملٍ، واستمرّ ذلك فيما بعده.

قال في «مواد البيان»: فيجب على الكاتب أن يتنقل في استعمال الألفاظ على حسب ما تقتضيه رتب الخطاب والمخاطبين، وتوجيه الأحوال المتغايرة، والأوقات المختلفة: ليكون كلامه مشاكلاً لكلٍّ منها، فإن أحكام الكلام تتغير بحكم تغيُّر الأزمنة والأمكنة ومنازل المخاطبين والمكاتبين.

قال: ولتحري الصدر الأول من الكُتَّاب إيقاع المناسبة بين كتبهم وبين الأشياء متقدمة الذكر استعمل كتَّاب الدولة الأموية من الألفاظ العربية الفحلة، والمتينة الجزلة، ما لم تستعمل مثله الدولة العباسية لأن كُتَّاب الدولة الأمويَّة قصدوا ما شاكل زمانهم الذي استفاضت فيه علوم العرب ولغاتها، حتى عُدَّت في جملة الفضائل التي يُثابرُ على اقتنائها والأمكنة التي نزلها ملوكهم من بلاد العرب والرجال الذين كانت الكتب تصدر إليهم، وهم أهل الفصاحة واللَّسن والخطابة والشعر.

أما زمان بني العباس، فإن الهمم تقاصرت عما كانت مقبلة على تطلُّبه فيما تقدّم من العلوم المقدّم ذكرها، وشغلت بغيرها من علوم الدين، ونزل ملوكهم ديار العراق وما يجاورها من بلاد فارس، وليس استفاضةُ لغة العرب فيها كاستفاضتها في أرض الحجاز والشام، ومن المعلوم أن القوم الذين كانوا يكاتبون عنهم لا يجارون تلك الطبقة في الفصاحة والمعرفة بدلالات الكلام؛ فانتقل كُتَّابُها من اللفظ المتين الجزل، إلى اللفظ الرقيق السهل؛ وكذلك انتقل متأخرو الكُتَّاب عن ألفاظ المتقدّمين إلى ما هو أعذبُ منها وأخفُّ، للمعنى المتقدّم ذكره(١).

يحكي القلقشندي في هذين النصين صورة النثر في العصر الأموي إلى زمن عبد الحميد أيام مروان بن محمد الملقب «بالحمار»، ذكر النص الأول في معرض حديثه عن عادة افتتاح الكتاب كتاباتهم بلفظ «أما بعد» ووقوع الشروع منه في المقصد. وبيَّن فيه أن هذا دأب كتَّاب الدولة الأموية، وقد ساق أمثلة لذلك.

وأما النص الثاني، فقد ذكره ضمن أصل خصص لبيان أن الكاتب ينبغي له أن يعرف مقدار كل طبقة من المخاطبين... فساق ما يؤيد، بل يدل، ثم ذكر ما نقلناه ونقله هو عن كتاب مواد البيان.

---

(١) صبح الأعشى، ٦/٣٩١ ـ ٦/٢٩٧ مصر.

والقلقشندي بذلك يعطي حكماً عاماً على هذا العصر برمته، فهو برأيه هذا يحكم على سير النثر بالرتابة، والمقالة هذه على جانب كبير من الأهمية، بله الخطورة، فقائلها بموسوعته القيمة «صبح الأعشى» يعتبر أهم كاتب صنَّف في تثمين ضروب الأدب، وملاحظة جزئياتها، وما طرأ عليها من تغيرات، إنها شهادة قيِّمة، وإذا كان صاحبها ينتمي إلى عصور متأخرة عادة ما نصفها بعصور الانحطاط، فقد أدرك ووعى المميزات الدقيقة للعصر الأموي، وأنها كانت نفسها المميزات التي درج عليها العرب في الجاهلية والإسلام وهي تحرِّي الجزالة والألفاظ الفحلة والدقيقة، وإيثار الإيجاز على التطويل.

انظر مثلاً في جواب الفرزدق الشاعر المشهور للإمام الحسين عليه السلام وهو في طريقه إلى الكوفة وقد سأله عن أهلها: قلوبهم معك وسيوفهم عليك. كيف أغناه هذا القليل عن الكثير من الكلام، ولو عهدنا إلى أحد كتَّابنا المعاصرين من مؤلفين وصحافيين. أن يجيبوا عن سؤال الإمام إلى الفرزدق لسوَّد في سبيل ذلك صفحات كثيرة، ولسوَّد معها عيشنا، وأتعب نظرنا، ولا ينسى أن يسلبنا ساعتين من وقتنا الذي هو أثمن شيء في الوجود:

وقال الوقت للناس وداعاً ... إنني أثمن شيء في الوجود
يعود الطير والورق جميعاً ... وأنا من حيث أمضي لا أعود

وفي رأيي أن ما حدث في عصر مروان بن محمد من تغيرات كبيرة في طريقة النثر كان معلولاً لعلة ذات أجزاء، ظهرت تباشيرها أيام عبد الله بن زياد على يد كاتبه عمرو بن نافع (٦٠ ـ ٦٤ هـ) كما ذكرنا، والذي كان يطيل في رسائله طولاً شديداً مما لم تعرفه العرب قبله، ثم أخذت الطباع تستحسنه حين أعجب الناس بخطب الحجاج، والحسن البصري، وغيلان الدمشقي.

وعلى أي حال فمن المؤكد أن النثر العربي شهد على أقل تقدير في بداية القرن الثاني للهجرة منعطفاً كبيراً في مساره، فبعد أن كان عماده سلاسة

الأسلوب، والإيجاز، والبعد عن التطويل، صرنا نجد من يستحسن الإطالة، والظاهر أن ذلك لاقى ترحيباً ورواجاً، وربما لوجود الموالي الذين لم يستسيغوا إيجاز العرب، وميل العقل العربي إلى ذلك كما سيأتي، لاحظ مثلاً تطويلات الحسن البصري في كتاب له أرسله إلى عمر بن عبد العزيز في وصف الإمام العادل، والتي أوردها ابن عبد ربه في العقد.

اعلم يا أمير المؤمنين أن الله جعل الإمام العادل قوام كل مائل، وقصد كل جائر، وصلاح كل فاسد، وقوة كل ضعيف، ونصفة كل مظلوم، ومفزع كل ملهوف. والإمام العادل يا أمير المؤمنين كالراعي الشفيق على إبله الرفيق بها، الذي يرتاد لها أطيب المرعى، ويذودها عن مراتع الهلكة، ويحميها من السباع، ويكنُّها من أذى الحرّ والقُر. والإمام العادل يا أمير المؤمنين، كالأب الحاني على ولده، يسعى لهم صغاراً، ويعلمهم كباراً، يكتسب لهم في حياته، ويدخر لهم بعد مماته. والإمام العادل يا أمير المؤمنين، كالأم الشفيقة البرة الرفيقة بولدها، حملته كرهاً ووضعته كرهاً، وربته طفلاً، تسهر بسهره، وتسكن بسكونه، ترضعه تارة وتفطمه أخرى، وتفرح بعافيته وتغتم بشكايته. والإمام العادل يا أمير المؤمنين، وصيُّ اليتامى، وخازن المساكين، يربِّي صغيرهم، ويمون كبيرهم. والإمام العادل يا أمير المؤمنين، كالقلب بين الجوارح: تصلح الجوارح بصلاحه وتفسد بفساده. والإمام العادل يا أمير المؤمنين، هو القائم بين الله وبين عباده، يسمع كلام الله ويسمعهم، وينظر إلى الله ويريهم، وينقاد إلى الله ويقودهم. فلا تكن يا أمير المؤمنين فيما ملكك الله عز وجل كعبد ائتمنه سيّده واستحفظه ماله وعياله، فبدّد المال، وشرّد العيال، فأفقر أهله وفرّق ماله.

وهاك أيضاً نموذجاً من رسائل سالم:

فإن الفتنة تستشرف بأهلها متشوفةً بآنق منظرٍ وأزين ملبس، تجرِّرُ لهم أذيالها [وتعدهم تتابع لذاتها] حتى ترمي بهم في حومات أمواجها مسلمةً

لهم، تعدهم الكذب وتمنّيهم الخُدع، فإذا لزمهم عضاضها، ونفر بهم شماسها، تخلّت عنهم خاذلةً وتبرأت منهم معرضةً عنهم، قد سُلبوا أجمل لباس دينهم، واستنزلوا عن أحصن [معاقل] دنياهم، من الغنى البهيِّ منظره الجميل أثره، حتى تطرحهم في فضائح أعمالهم إلى الايجاف في التعب وسوء المنقلب، فمن آثر دينه على دنياه تمسَّك بطاعة ولاته، وتحرَّز بالدخول إلى مرضاته في الجماعة، تاركاً لأثقل الأمرين، وأوبل الحالين(١).

حيث تجد المحاولات الأولى لطلب التأثير الفني في الكتابة النثرية، وفي الحقيقة يمكن إرجاع هذه الظاهرة التطورية!!! في النثر أوائل القرن الثاني إلى عدة عوامل، اختصرها بالبيان التالي:

الأول: دخول عنصر الموالي الحياة العقلية والفكرية بعد تراكمات جزئية للميل الآنف الذكر في القرن الأول، في الوقت الذي انصرف فيه العرب إلى الحرب والقتال والسياسة وشؤون الحكم، ومصادرة الموالي للقسمات الرئيسية للحياة العقلية الإسلامية، نابع من انصرافهم إليها وتفرغهم لها، يوم كانت أمشاج غريبة من التيارات الفكرية والعقائدية، وملل ونحل، مما كانت تغص به الحواضر المهمة (الكوفة والبصرة) ومن هنا رأينا أكثر علماء الإسلام من الموالي.

الثاني: يضاف إلى السبب الأول ويكمِّله، بل ويبيِّن الحافز الذي دفع الكتَّاب إلى التطويل في نثرهم، والتحبير والتنميق فيه، وهو الحدث التاريخي المهم الذي بُدىء به أيام عبد الملك بن مروان، وهو تعريب الدواوين على يد صالح بن عبد الرحمن، لقد أدَّى تعريب الدواوين إلى توجيه همم الكتَّاب لإتقان اللغة العربية، وسبر أغوارها، ودفعهم للوقوف على الجوانب الفنية والجمالية فيها، وبالتالي التعمق في الطرق الآيلة إلى تطوير هذا النثر مقارنة بالثقافات المتمازجة التي كانت سائدة آنذاك من

(١) العقد الفريد، ١/٣٣، رسائل عبد الحميد وسالم، تحقيق: احسان عباس دار الشروق الأردن ٣٠٦، الفهرست، ١٨٨ الكتب العلمية.

فارسية ويونانية وسريانية وكلدانية، طمعاً في نيل المناصب في الإدارات.

الثالث: وأثناء السيل الاندفاعي نحو العربية بفضل التعريب من قبل الموالي الذين كانوا يحملون ثقافات سابقة على الإسلام، والذين لاحظوا الطراز المنمَّق، والإثارة الفريدة للخطب في الجاهلية وفي صدر الإسلام، خاصة خطب الوعظ والإرشاد التي عمل أصحابها جهدهم في سبيل التأثير في السامعين، هذه الإثارة الفنية التي نجدها في خطب الإمام علي عليه السلام والحجاج، والحسن البصري أقول: هذه المزايا المعتمدة على الإثارة، أخذت في الانحدار وبشدة إلى الكتابة في عصر التدوين مما أدّى إلى بروز الانعطاف الكبير في تطور النثر الفني الأدبي، وفي هذا الصدد، سئل عبد الحميد: ما الذي خرَّجك في البلاغة؟ فقال: حفظ كلام الأصلع (يريد علي بن أبي طالب)[1].

وإلى جانب الخطب كان الشعر وتصويره الأخَّاذ، ووقعه الفتَّان، ففن الشعر يعتمد مع الوزن على قرع أصوات الحروف بعضها ببعض مع موسيقى القافية، وعبد الحميد كان على دراية كبيرة بأشعار الجاهليين، وأشعار صدر الإسلام إلى زمانه، فكان يختلج في صدره، وهو الذي خبر الثقافات، واطَّلع على النثريات الفنية عند الأمم، السؤال التالي: هل يمكن بحسب خصوصيات اللغة العربية وتنوع تراكيبها، استحداث نثر فني دون رقي الشعر، وفوق النثر التخاطبي العادي، وعلى غير الصورة التي امتاز بها إلى زمانه؟.

هذا ما حاوله عبد الحميد فأصاب نجاحاً، وكان في سبيل ذلك يعمد إلى أشعار الجاهليين والإسلاميين وخطبهم، فيجرد الصورة عن المادة، أي يفصل ما بين الوزن والقافية من جهة، وبين الموضوع من جهة أخرى، مستعيناً في ذلك بخبرته في فنون النثر اليوناني والفارسي، فهو في رسائله

---

(١) ثمار القلوب للثعالبي، ١٩٧، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، ١٩٦٥ سرح العيون ٢٣٩.

يعتمد بشدة على الحال، وهو ما يكثر دورانه في النثر الفني اليوناني، ومستعيناً أيضاً بجزالة النثر الفارسي الذي استقاه من ابن المقفع، وفي ذلك يقول ابن خيرة المواعيني في كتابه الريحان والريعان: وأول من فك رقاب الشعر وسرح مقيده إلى النثر عبد الحميد، كاتب بني أمية إلى انقضاء خلافتهم. كما أن ظاهرة استعمال التحميدات، وإطالة الرسائل استخرجها عبد الحميد من طوال خطب الإمام علي عليه السلام وابن زياد والحجاج وغيرهم(١).

الرابع: تنشيط حركة الترجمة في بدايات القرن الثاني أي في عصر التدوين فبدأت تظهر الثقافة الهندية والفارسية واليونانية بأحرف عربية على يد ابن المقفع، وسالم مولى هشام وختن عبد الحميد، وعليه فعصر الترجمة لم يبدأ أيام المأمون كما هو المتسالم عليه بين المؤرخين لتاريخ العلوم في الإسلام، بل قبل ذلك كما ذكرنا تفصيل ذلك في كتابنا قراءات نقدية في الفكر العربي المعاصر، وجئنا بالشواهد والأدلة، منها: أن سالم هذا قد نقل بضع رسائل لأرسطو إلى العربية، أو أنها ترجمت وأصلح هو، وبالطبع ترجمت من قبل نقلة مغمورين كما تفيد كلمة «أو» في بعض النسخ، أعني نسخ الفهرست.

ونلمس تأثر عبد الحميد بالثقافة الفارسية من قول أبي هلال العسكري استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي، فحوَّلها إلى اللسان العربي(٢). وعن طريق سالم تم لعبد الحميد التماس مع الثقافة

---

(١) حول ظاهرة استعمال الحال في نثر عبد الحميد راجع طه حسين، من حديث الشعر والنثر ٤٢ وراجع في الإدعاءات الباقية. الريحان والريعان ١/ ١٠٢، العقد الفريد ٤/ ١٦٥، صبح الأعشى، ١/ ٢٨٢. وعن أن عبد الحميد أول من أطال الرسائل واستعمل التحميدات راجع. مروج الذهب ٤/ ٩٠، وفيات الأعيان ٣/ ٢٢٨، سرح العيون ٢٣٨.

(٢) الصناعتين ٦٩، طبعة المكتبة العصرية صيدا، ديوان المعاني ٢/ ٥٣٦ ط دار الأضواء بيروت، صبح الأعشى ٢/ ١٩٤ مصر.

اليونانية، وسواء عرف عبد الحميد اللغتين الفارسية واليونانية أم لا فمما لا شك فيه تأثره بكلا الثقافتين، إن لم يكن بالمباشرة فعن طريق سالم وابن المقفع[١].

وعليه فلم يقتصر أثر الفلسفة اليونانية، أو فقل الثقافة اليونانية على القضايا الفكرية واللاهوتية، بل تعدّاه إلى الأطر الفنية في التعبير، فأسهمت بذلك إسهاماً كبيراً في قيام المدارس النثرية الحديثة المعاصرة.

الخامس: من المعروف الذي لا ينبغي الشك فيه، أن الظواهر الاجتماعية والفكرية والثقافية، لا تتولد هكذا فجأة، ما لم يسبقها جملة تراكمات غير مرئية وغير مراقبة، حتى إذا أبصرت هذه التراكمات النور، ظهر ذلك كأن الظاهرة قد برزت فجأة، إن الظاهرات غالباً ما تكون خاضعة للقانون الذي تبنته الماركسية والقائل: إن التغيرات الكمية التدريجية تؤدي إلى تغير كيفي آني.

يضاف إلى ذلك، أن عوامل عديدة تعيق، أو تساهم في ظهور ما سبق تولده من الظواهر، من أهمها: الميول السياسية والأدبية للحكام، فطوال العصر الأموي كان ميل الخلفاء والحكام إلى إيثار الطريقة الجاهلية في الترسل المبنية على إيثار الإيجاز والجزالة، والعبور إلى المعنى بأقصر الطرق، حتى مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين والمعاصر لعبد الحميد لم يكن راضياً كل الرضى عن الإطالة في الترسل، لذا رأينا أن ميل عبد الحميد إلى التطويل كان يكبحه قدرة مروان بن محمد البلاغية على الإيجاز، وكثيراً ما كان مروان يخاطبه بقوله: أكتب وأوجز. وفي ذلك يقول عبد الحميد: تعلمت البلاغة من مروان بن محمد، أمرني أن أكتب في حاجة إلى أخ له فكتبت على قدر الوسع، فقال لي: أكتب ما أقول لك: بسم الله

---

(١) راجع طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ٤٤.

الرحمن الرحيم، أما آن للحرمة أن ترعى، وللدَّين أن يقضى، وللموافقة أن تتوخى[١].

ومن أثر هذه الميول، رأينا أن النثر خطا خطوة كبيرة في العصر العباسي الأول لما كان للخلفاء ميل إلى ترسل الموالي، وهذا الترسل كان موجوداً زمن الأمويين، لكن كانوا يعافونه، ويؤثرون عليه الميل العربي للاختصار والإيجاز، فكان أكثر كتَّاب الرسائل في القرن الأول من العرب[٢] في أسلوبهم وطرقهم.

وعليه فما جرى أيام عبد الحميد من تطور كبير في فن الكتابة النثرية لم يكن وليد ساعته، وابن زمانه، بل سبقته ثمرة جهود كتَّاب ديوان الرسائل من الموالي الذين كانوا على قدر كبير من الفصاحة واللسن، من دون أن ننسى أثر تطور الخطابة الدينية والسياسية وتجويدهما، وجهود زياد والحجاج، وقطري بن الفجاءة والمختار الثقفي في تطويرها وتأثيرها في النثر الفني[٣].

وبعدما كان العرب في الجاهلية يعتمدون الإيجاز كثيراً، لأن العربي يؤمن باللمحة الخاطفة، وتقنعه الكلمة السريعة، ويعوضه صمت الصحراء وامتداد الصدى فيها عن امتداد الصدى بالحديث. صار النثر العربي هذا زمن عبد الحميد في الكتب والرسائل مظهراً للجمال الفني، يجد قارؤها فيها لذة كأنه يستمع لشاعر مجيد، أو خطيب حاذق، وتدرجت الكتابة في التأنق وأساليب البيان، والصنعة والإطناب، فكان أن برز من خلالها التطويل وما يطوى فيه من صنعة في بسط التعبير ومدِّه، ثم العناية باختيار اللفظ اختياراً لا يخلو من مبالغة، يروم العناية بالأسلوب؛ للملاءمة بين ألفاظه ملاءمة تخرج به إلى ضروب من الترادف الصوتي، وسنذكر أنه إذا كانت لهذه الأساليب

(١) رسائل عبد الحميد وسالم. تحقيق إحسان عباس، ٥٧. دار الشروق، عمان.
(٢) الجهشياري، الوزراء والكتَّاب، دار الرسالة، بيروت.
(٣) راجع احسان عباس، رسائل عبد الحميد، طبع دار الشروق، عمان.

ضرورة آنذاك لوجود الأعاجم، وتعصي الإيجاز عن التفاهم به، فما حاجتنا إليه اليوم؟[1].

على كل، تلقف اللاحقون سبل السابقين، فأخذ سهل بن هارون والجاحظ طريقة عبد الحميد ومهّدا لمن جاء بعدهما الإمعان في التجميل اللفظي الذي أخذ طريقه في بيئة الكتّاب، فهذبوا ألفاظهم غاية التهذيب، وما زالوا يبالغون في أناقة تعبيرهم، ودقة أذواقهم الجديدة حتى انفصلوا انفصالاً يكاد يكون تاماً عن أسلوب القرآن والجاهلية قبله، فأضحى كلامهم كله قطع زخرفية أنيقة، من أهدافه الثانوية التواصل المعرفي، وإفادة المعاني.

نماذج من نثر سالم وعبد الحميد:

وكتب سالم في الاعتذار:

«أمتعك الله وأمتع بك، لولا أنه إذا ضاق عليَّ المخرج لك، وسعك عُذري، بسطت لسان لائمتي في تركك لائمتي فيما خالف هواك» (اختيار المنظوم والمنثور ١٣: ٣٨٩).

وكتب عبد الحميد بن يحيى عن هشام بن عبد الملك إلى يوسف بن عمرو وهو باليمن، في السلامة:

«فإن أمير المؤمنين كتب إليك، وهو في نعمة الله عليه، وبلائه عنده: في ولده، وأهل لحمته، والخاصِّ من أموره والعامِّ، والجنود، والقواصي، والثغور والدهماء من المسلمين، على ما لم يزل وليُّ النعم يتولاه من أمير المؤمنين، حافظاً له فيه، مُكرماً له بالحياطة لما ألهمه الله فيه من أمر رعيته، على أعظم وأحسن وأكمل ما كان يحوطه فيه، ويذُبُّ له عنه، والله محمود مشكور إليه فيه مرغوب.

---

(١) يأتي إنشاء الله توسع في هذه النقطة.

أحبَّ أمير المؤمنين لعله بسرورك به ـ أن يكتب إليك بذلك، لتحمد الله عليه، وتشكره به، فإن الشكر من الله بأحسن المواضع، وأعظم المنازل، فازدد منه تزدد به، وحافظ عليه تحفظ به، وارغب فيه يُهد إليك مزيد الخير، ونفائس المواهب، وبقاء النعم، فاقرأ على من قبلك كتاب أمير المؤمنين إليك، ليُسرَّ به جندك ورعيتك، ومن حمله الله النعم بأمير المؤمنين، ليحمدوا ربهم على ما رزق الله عباده من سلامة أمير المؤمنين في بدنه، ورأفته بهم، واعتنائه بأمورهم، فإن زيادة الله تعلو شكر الشاكرين والسلام» (اختيار المنظوم والمنظور ١٣ : ٣٦٦).

الباب الرابع: النثر في العصر العباسي الأول

بدخولنا العصر العباسي الأول نروم الطريق الذي سلكناه فيما سبق، فلا عناية لنا بما يذكر عادة من نُبذ، أو توسيع يذكر في صدر الكلام عن أئمة النثر، أمور تشبه الترجمة، أو هي كذلك، لكونها أموراً لا فائدة منها، على الأقل فيما نحن فيه، هذا أولاً.

وثانياً: يغنينا عن بيانها أن ذكرها من سبقنا.

وثالثاً: افترض أن من يقرأ كتابي هذا قد خبُر الأدب العربي وأعلامه قديماً وحديثاً ردحاً طويلاً من الزمن، ومثل هذا تغنيه اللمحة عن الإشارة وهي عن الإطالة، على أن من أراد ما تركناه وجده مبذولاً في المصادر، والمراجع المعروفة فلا نطيل، نعم ربما ذكرنا من ذلك ماله دخل.

نجد في هذا العصر مخضرماً عرفته الدولة الأموية والعباسية وهو ابن المقفع، ومخلفاته تظهر نزوعاً إلى الحكمة الحياتية في آثاره المترجمة والمبتكرة، مثل كليلة ودمنة، والأدبين الكبير والصغير، هذا من جهة الموضوع، أما من جهة الأسلوب فمن الواضح أنا لو أردنا تقييمه ونقده مقايسة بما عندنا الآن من النثر لكنا نحكم عليه حكماً مجحفاً، فالمفروض مقايسته مع ما قبله من نثر وعندئذٍ نجده في طبقة سالم وعبد الحميد شديد التأثر بهما، وينخرط معهما في التأثر بالثقافة الفارسية واليونانية حدوثاً.

وفي نثر ابن المقفع كما في نثر من سبقه من أترابه معاداة للتناغم

الصوتي، والتوازن اللفظي، وإن كان فعلى قلة، أما السجع فبعض أطياف غير مقصودة، وسنرى هذه الوتيرة ترتفع قليلاً في نثر سهل بن هارون كما يظهر للمتأمل فيما ذكره عنه الجاحظ والحصري في زهر الآداب ومقدمة البخلاء من مقطوعات.

ومن منظار آخر وهو منظار الموضوع الذي يتجسد فيه الأسلوب النثري، نجد بين نثر أواخر العصر الأموي، ونثر ابن المقفع من جهة، وبين نثر سهل بن هارون من جهة أخرى مفارقة، تعبر عن نفسها بالمقايسة مع النثر الجاهلي وصدر الإسلام، فمع كون النثر في العصور المتأخرة يحدُّه وصف جامع وهو البعد عن خصائص النثر في العصور المتقدمة، إلا أننا نجد اختلافاً بل تبايناً في بعض الأحيان في الموضوعات، ولو تأملنا الموضوعات المعالجة في نثر الحسن البصري وغيلان وسالم وعبد الحميد وابن المقفع، نرى الألفاظ فيها لم تخرج عن كونها وسيلة يؤدى بها أغراض بطريق الإسهاب والتطويل، وقليل من الزخرفة، أما في نثر سهل بن هارون فالأمر مختلف، لكون حسن الألفاظ مقصود، والمعنى همل مطروح، وليس له حتى مسحة من جلال، انظر فيما ذكره ابن زيدون لسهل في تفضيل الزجاج على الذهب.

الزّجاج مجلوّ نوريّ، والذّهب متاعٌ سائر، والشّراب في الزّجاج أحسن منه في كلّ معدن، ولا يُفقّد معه وجه النّديم، ولا يثقل في اليد، ولا يرتفع في السّوم؛ واسم الذهب يتطيّر منه؛ ومن لؤمه سرعته إلى اللئام، وهو فاتن فاتك لمن صانه، وهو أيضاً من مصايد إبليس، ولذلك قالوا: أهلك الرجال الأحمران. والزجاج لا يحمل الوضر ولا يتداخله الغَمَر، ومتى غسل بالماء وحده عاد جديداً؛ وهو أشبه شيء بالماء، وصفته عجيبة، وصناعته أعجب...[1].

(١) سرح العيون ٢٤٦.

فمن الواضح أننا أمام موضوع قصدت ألفاظه أولاً، ثم معانيه التي لا تحكي أبداً إشكالية من إشكاليات عصره الفكرية والعقائدية ثانياً، وهذه ظاهرة لا نجدها في نثر من تقدمه، كما أن الاستطراد والتطويل فيه واضح، وهو ما سنجده بقوة عند الجاحظ.

ولا يعني هذا أن الإيجاز هجر تماماً، فقد كان ثمة من يمدحه، ويشجع عليه حتى في العصور المتأخرة، ومن المعروف أن المعتزلة وبالأخص النظَّام، كانوا يؤثرون الجمل القصيرة في كتاباتهم، وعبد الحميد نفسه، لم يكن كلامه كله تطويلاً، فقد استعمل في بعض كتبه الإيجاز البليغ، وفي بعضها الاسهاب المفرط على ما اقتضاه الحال، فمن الإيجاز أن بعض عمال مروان أهدى إليه عبداً أسود، فأمره بالإجابة ذاماً مختصراً، فكتب: لو وجدت لوناً شراً من السواد، وعدداً أقل من الواحد لأهديته.

وابن المقفع أيضاً كان ممن استحسنوا الإيجاز ومدحوه، راجع رأيه في البلاغة حيث يقول. . . . فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة.

وتأمل ثالثاً فيما يقوله سهل بن هارون: البيان ترجمان العقول، وروض القلوب، البلاغة ما فهمته العامة، ورضيته الخاصة، أبلغ الكلام ما سابق معناه لفظه، خير الكلام ما قلَّ وجلَّ ودلَّ ولم يُملَّ، خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً[(١)].

وفي ذلك ينبغي الإشارة إلى أن ما نذكره في فصول هذا الكتاب ليس ادعاءً لحدود فاصلة ونهائية توزع بين هذا العصر وذاك، بل إن تداخل الخصائص النثرية هو السمة الغالبة، وسيأتي مثلاً أن السجع كان موجوداً في القرن الأول، لكن عندما ندعيه للقرون المتأخرة فإنا نقصد أنها الصفة العامة فيها فحسب.

(١) ن. م ٢٣٨. البيان والتبيين ١/ ١١٤. النويري، نهاية الارب ٧/ ١٠.

وعلى أي حال نعود إلى ما كنا فيه فنقول: إن الميل العام لحركة الأدب والثقافة والنثر كان يندفع دفعاً إلى اعتماد التطويل والاسهاب في العرض، وكان هذا هو المسار السائد، ومن الطبيعي معه أن يرشح عزوف عن أساليب الإيجاز على الرغم من استحسانه إلا أنه في الجانب العملي كان مهملاً إلى حد كبير.

ولا بدَّ أن ظاهرة التطويل قد عاشت تعتمل على مدى طويل، واحتشدت لها أسباب بعيدة وأخرى قريبة، فقد شجع بعض الخلفاء عليه، وكان يدعو كتَّابه للمبارزة والمباراة فيه، روى ياقوت الحموي في ترجمة عمرو بن مسعدة بن سعد بن صول بن صول، أن المنصور قال يوماً لكتَّابه: اكتبوا لي تعظيم الإسلام فبدر مسعدة فكتب:

الْحَمْدُ للهِ الَّذِي عَظَّمَ الإسْلاَمَ وَاخْتَارَهُ، وأوْضَحَهُ وأنَارَهُ، وأعَزَّهُ وأنَافَهُ، وشَرَّفَهُ وأَكْمَلَهُ، وَتَمَّمَهُ وَفَضَّلَهُ، وَأَعَزَّهُ وَرَفَعهُ، وَجعَلَهُ دِينَهُ الَّذِي أَحَبَّهُ وَاجْتَبَاهُ، واسْتَخْلَصَهُ وَارْتَضَاهُ، واخْتَارَه وَاصْطَفَاهُ، وجَعَلَهُ الدِّين الَّذِي تَعْتَدُّ بِهِ مَلاَئِكَتُهُ، وَأَرْسَلَ بِالدُّعَاءِ إِلَيْهِ أَنْبِيَاءَهُ، وَهَدَى لَهُ مَنْ أَرَادَ إِكْرَامَهُ وَإِسْعَادَهُ مِنْ خَلْقِهِ، فَقَالَ جَلَّ مِنْ قَائِلٍ: «إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللهِ الإسْلاَمُ»، وَقَالَ جَلَّ وَعَلاَ: «وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الإسْلاَمِ دِيناً فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ»، وقال: «مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ هُوَ سَمَّاكُمُ الْمُسْلِمِينَ مِنْ قَبْلُ» فَبِهَذَا الإِسْلاَمِ والدُّخُولِ فِيهِ وَالْعَلْمِ بِهِ، وَأَدَاءِ شَرَائِعِهِ، والْقِيَامِ بِمَفْرُوضَاتِهِ، وَصَلَتْ مَلاَئِكَتُهُ وَرُسُلُهُ إلى رِضْوَانِ اللهِ وَرَحْمَتِهِ، وَجِوَارِهِ في جَنَّتِهِ، وَبِهِ تَحَرَّزُوا مِنْ غَضَبِهِ وعُقُوبَتِهِ، وأمِنُوا نَكَالَ عَذَابِهِ وَسَطْوَتِهِ. فَقَالَ الْمَنْصُورُ: حَسْبُكَ يَا مَسْعَدَةُ، اجْعَلْ هذا صَدْرَ الْكِتَابِ إلى أَهْلِ الْجَزِيرَةِ بالإِعْذَارِ والإِنْذَارِ.

كما يظهر الطول المسرف في رسائل عبد الحميد خاصة في رسالته إلى القواد، ومن ذلك نرى أن سهل بن هارون كان ضحية للتيار الجارف الذي اختطَّه عبد الحميد ومن في طبقته، كيف لا، وقد شغف به الجاحظ لتلاوينه

اللفظية، وبزَّ عليه بالتلوين العقلي، مستيعناً في ذلك بمهارته الكلامية، وهو المتخرج من مدارس الإعتزال بلغاء الكلام، وحملة الفكر في الإسلام.

نموذج من نثر سهل بن هارون:

وهذه رسالة سهل بن هارون بن راهون إلى بني عمه من آل راهبون، حين ذمُّوا مذهبه في البخل، وتتبَّعوا كلامه في الكتب:

«بسم الله الرحمن الرحيم: أصلح الله أمركم، وجمع شملكم، وعلَّمكم الخير، وجعلكم من أهله، قال الأحنف بن قيس: «يا معشر بني تميم لا تُسرعوا إلى الفتنة. فإن أسرع الناس إلى القتال أقلُّهم حياءً من الفرار» وقد كانوا يقولون: «إذا أردت أن ترى العيوب جمَّة فتأمَّلْ عيّاباً، فإنه إنما يعيب الناس بفضل ما فيه من العيب، وأوَّلُ العيب أن تعيب ما ليس بعيبٍ، وقبيحٌ أن تنهى مرشداً، وأن تُغرَى بمشفق، وما أردنا بما قلنا إلاَّ هدايتكُم وتقويمكم، وإلاَّ إصلاح فسادكم وإبقاء النعمة عليكم، ولئن أخطأنا سبيل إرشادكم فما أخطأْنا سبيل حُسْن النيّة فيما بيننا وبينكم، ثم قد تعلمون أنّا ما أوصيناكم إلا بما قد اخترناه لأنفسنا قبلكم، وشُهِر نابه في الآفاق دونكم، ثم نقول في ذلك ما قال العبد الصالح لقومه: «وما أريدُ أن أخالفكم إلى ما أنهاكم عنه إن أريدُ إلاَّ الإصلاح ما استطعَتُ، وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكَّلتُ وإليه أُنيبُ»، فما كان أحقكم في تقديم حرمتنا بكم، أن ترعوا حق قصدنا بذلك إليكم، وتنبيهنا على ما أغفلنا من واجب حقكم. فلا العذر المبسوط بلغتم، ولا بواجب الحرمة قمتم، ولو كان ذكرُ العيوب برّاً وفضلاً لرأينا في أنفسنا عن ذلك شُغلاً.

وإن من أعظم الشقوة، وأبعد من السعادة، ألا يزال يتذكر زلل المعلمين، ويتناسى سوء استماع المتعلمين، ويستعظم غلط العاذلين، ولا يحفل بتعمُّد المعذولين. . . .

الجاحظ

يختلف حال الجاحظ كثيراً من جهة الموضوعات وأسلوب عرضها، فإنا نشهد معه نجاحاً في تدمير الحدود التي كانت حواجز لا تخترق بين موضوعات العلوم؛ مثل الفلسفة والكلام والطبيعيات والنحو... وبين أسلوب الأدب، لقد صارت العلوم عند الجاحظ تكتب بأسلوب أدبي خالص، وهي ظاهرة تكاد تكون معدومة قبل الجاحظ، ولا أرى ما يوجب تعديل نظرتنا هذه إلى ما كان سائداً من قبل، إن في انتاج الجاحظ إضافات بارزة تبدو جليّة في وجوه كثيرة، ويكفي أن تقارن ـ لبيان ذلك ـ بين كتب المعتزلة والأشاعرة بعدهم، وبين الرسائل الكلامية والسياسية عند الجاحظ، وتأمل كيف عرض سيبويه مادة النحو، وكيف قعَّد قواعده، وبين عرض الجاحظ في كتابه الحيوان، وكلاهما يشترك مع الآخر في كونه مادة علمية.

وأزيدك وضوحاً، لاحظ كتاب الحيوان للجاحظ وكتاب الحيوان لأرسطو والذي ترجمه يوحنا بن البطريق (ت ٢٠٠هـ تقريباً) وأعاد ترجمته أبو علي عيسى بن زرعة (ت ٣٩٨ هـ) وقارن بينهما تر بوناً شاسعاً في طريقة العرض والأداء، والظاهر أن أحداً بعد الجاحظ إلى زمن سقوط بغداد (٦٥٦) وبداية عصر الانحطاط، لم يأخذ بطريقته في تجاوز الحدود بين العلوم والآداب، فلم يأخذ عنه أسلوبه هذا من تكلم في الحيوان بعده كالفارابي في رسالته في الرد على جالينوس فيما ناقض فيه أرسطو طاليس لأعضاء الإنسان، واخوان الصفا في رسائلهم، وأبي حيان التوحيدي في الإمتاع والمؤانسة في نزر يسير من الصفحات، وابن سينا من الشفاء.

وحتى في عصر الانحطاط وهو العصر الذي حسبوا فيه أن البلاغة والأدب سرد ألفاظ لا تسفر عن معنى، وحشد أسجاع لا تؤدي إلى غرض، لم يعتمد من كتب فيه عن الحيوان أسلوب الجاحظ، وعليك بالتأمل في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري (ت ٨٠٨ هـ)، وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني (ت ٦٨٢ هـ) غير أننا سنجد أن الطريقة الجاحظية هذه سوف يعاد إحياؤها على يد يعقوب صروف في عصر النهضة، وسيختلط الأسلوب العلمي بالأسلوب الأدبي، أو فقل يطغى الأسلوب الأدبي على الأسلوب العلمي من جديد، وسيأتي أيضاً مظاهر لهذا الطغيان في المصنفات التاريخية.

هذا الولع الجاحظي بعرض القضايا العلمية في أسلوب أدبي، يدين ببراعته فيه إلى كونه متكلماً، يهدف من خلاله إلى الإثارة الفنية سنشهد له صدى قلقاً في المواقف من أسلوب الجاحظ برمته في كتب المتأخرين بين القبول والرفض.

فروي عن ثابت بن قرة إعجابه بالجاحظ فوصفه بقوله: شيخ الأدب، ولسان العرب، كتبه رياض زاهرة، ورسائله أفنان مثمرة، ويقول في موقع آخر:

«. . . جمع «الجاحظ» بين اللسان والقلم وبين الفطنة والعلم وبين الرأي والأدب. . وبين الذكاء والفهم». ويقر المسعودي وهو من مناهضيه بفائدة كتبه في تثقيف الذهن وشحذ العقل. يقول: «وكتب الجاحظ. مع انحرافه المشهور، تجلو صدأ الأذهان وتكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم ورصفها أحسن رصف وكساها من كلامه أجزل لفظ» ويقول ابن العميد: «كتب الجاحظ تعلم العقل أولاً والأدب ثانياً، وقد عزى المرزباني هذه الميزة إلى كونه متكلماً: «قال أبو بكر أحمد بن علي: كان أبو عثمان من أصحاب النظّام، وكان واسع العلم بالكلام. كثير التبحر فيه. شديد الضبط

لحدوده. . وله كتب كثيرة. وإذا تدبر العاقل المميز أمر كتبه، علم أنه ليس في تلقيح العقول وشحذ الأذهان ومعرفة أصول الكلام وجواهره وإيصال خلاف الإسلام ومذاهب الاعتزال إلى القلوب كتب تشبهها». وأخيراً، إذا راجعنا رأي ابن قتيبة، وهو ألد أعدائه، نلاحظ أنه يقدمه في القوة الجدلية على سائر المتكلمين، يقول: «وهو آخر المتكلمين، والمغاير على المتقدمين، وأحسنهم للحجة استثارة.

وعنى أيضاً الأدباء المعاصرون بشخصية الجاحظ الأدبية. فنرى مثلاً الأستاذ شفيق جبري يجعل عنوان كتابه عن أبي عثمان: «الجاحظ ـ معلم العقل والأدب». ويقول الأستاذ كرد علي، منبهاً إلى نشاطه الفكري: «أحكم الجاحظ فنون الأدب والأخبار والحكمة. . وزاد على هذه العلوم النظرية، أنه أعمل فكره فيما تعلم، وحلل المسميات كما تعلم الأسماء». والدكتور شوقي ضيف. بعد أن حدد عناصر نثره وحصرها في أربعة: الواقعية والاستطراد والتلوين العقلي والتلوين الصوتي، يقدم العنصر العقلي على العناصر الأخرى، إذ يقول: «ربما كان هذا العنصر أهم العناصر الأربعة التي تكوِّن فن الجاحظ وصنعته(١).

لكن من جهة أخرى نجد ابن قتيبة الآنف الذكر يرمي الجاحظ بالتناقض والذبذبة، في العقيدة والدين والاستهزاء بالحديث، والكذب، والوضع، ومناصرة الباطل، فهو تارة يناصر الشيعة في بعض تآليفه، وتارة يذبُّ عن بني أمية في بعضها الآخر.

---

(١) معجم الأدباء ٤/٤٨٨ مروج الذهب، مطبعة الرجاء مصر ٤/١٣٥، التوحيدي المقابسات. في مفاخر الإسلام الثلاثة ٥٥، معجم الأدباء أيضاً جزء ١٦/٧٥ـ١٠٣ ابن قتيبة تأويل مختلف الحديث ٧١. كرد علي، أمراء البيان ٢/٣١٧، شوقي ضيف الفن ومذاهبه في النثر ١٧٢، طه الحاجري، الجاحظ، المعارف مصر. النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، الأب فكتور شلحت، المعارف مصر، جميل جبر. الجاحظ. دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٥٩.

ووجد بديع الزمان الهمداني مجالاً للطعن فيه في المقامة الجاحظية: يقول: فهل ترون للجاحظ شعراً رائعاً؟ قلنا: لا، قال: فهلموا إلى كلامه فهو بعيد الإشارات (وهو مما يقدح في فصاحته) قليل الاستعارات، قريب العبارات، منقاد لعريان الكلام يستعمله، نفور من معتاصه يهمله، فهل سمعتم له لفظة مصنوعة، أو كلمة غير مسموعة؟ فقلنا: لا.

وأنكر صاحب التهذيب خبرته في اللغة، ورسوخ قدمه في فنونها، فدافع عنه أبو حيان التوحيدي في كتابه تقريظ الجاحظ[1].

ومن جهة ثالثة يبدو أن المستشرقين تسالموا في الحكم على الجاحظ، فاعتبروا إنتاجه أدبياً خالصاً، يقول «كارادوفو» في كتابه «مفكرو الإسلام»: لا أظن أنه من الممكن أن نستخرج من الجاحظ فلسفة أو مذهباً، لكننا نجد لديه روحاً فلسفية وتذوقاً جد قوي للحياة الفكرية[2].

وجاء في الموسوعة الإسلامية: إذا أردنا أن نصف مؤلفات الجاحظ على اختلافها، قلنا: إنه كان أولاً وقبل كل شيء من الأدباء، وذلك أن هذه التواليف حتى ما كان منها خاصاً بمسائل الكلام، أدنى إلى الأدب منها إلى العلم، وعزوا ذلك إلى أن الجاحظ من مدرسة ابن المقفع وسهل بن هارون والعتابي وغيرهم في البلاغة، فقد صاغ تواليفه على أسلوبهم، . . . وصفوة القول أن الجاحظ كان قوي الملاحظة أكثر منه مفكراً، وأديباً أكثر منه فيلسوفاً. . . ومع ذلك فلا يمكن أن نسلك مؤلفاته إلا في كتب الأدبيات، أي كتب التهذيب وأدب التسلية والعلوم، وإن حاول «براون» عدّه باحثاً طبيعياً[3] في محاولة مكشوفة الخسران.

---

(١) تأويل مختلف الحديث ٧٢ وما بعدها، كردستان العلمية. مقامات بديع الزمان الهمذاني ٨٧، الحصري زهر الآداب ٩٢، مقدمة التهذيب. معجم الأدباء، ترجمة أبي حيان. بروكلمان تاريخ الأدب العربي ٣/ ١٠٩ ترجمة: عبد الحليم النجار.
(٢) هذا الانطباع يعود إلى أن الجاحظ كتب كتبه الكلامية والعلمية بأسلوب أدبي.
(٣) دائرة المعارف الإسلامية، ٦/ ٢٣٨. بروكلمان ٣/ ١٠٦.

غير أن العرض المتقدم لمضطرب الآراء حول الجاحظ، ليس استعادة لملاحظات من سبق، أو مراكمة تستهدف إبراز غير دور نثر الجاحظ في تطور النثر العربي عامة إذ هذه النقطة هي منتهى ما نبتغيه، وعندما نقول تطور النثر العربي، فإنما نستعمل هذا المصطلح مجاراة للمحدثين، أو مسامحة في التعبير، وإلا فهو انحدار للنثر، وتراجع فيه، كيف لا يكون كذلك عندما يصير الموضوع عند الجاحظ ليس إلا وسيلة للاستطراد، كما لاحظ «كاراديفو» فكيف يمكن القول معها: إن الحضارة الإسلامية تدين في وجودها لأمثال هذه الكتب الأدبية؟.

لقد أصاب «آدم متز» كبد الحقيقة حين وصف الجاحظ بالثرثار بقوله: كان أسلوب الجاحظ مستحدثاً لم يستحكم في التجربة، وكثيراً ما يشوب طريقته في الكتابة الثرثرة والاستطراد إلى حد الإملال. وعلى هذه الملاحظة أيضاً «فنسنك» في الموسوعة الإسلامية[1].

ومن هنا نقول ـ إذا تناسينا ما حققناه في كلام علي عَلَيْهِ السَّلَامُ ـ إن الدور المعطى لأسلوب عبد الحميد، يجب أن يمثل شكلياً بداية فخرية للنثر العربي الحالي، وأن البداية الحقيقية للنثر الفني يجب أن يؤرخ لها من الجاحظ ومن في طبقته، كسهل بن هارون والبرامكة عموماً، كجعفر بن يحيى والحسن بن سهل، وإن كان كل هؤلاء قد تأثر بعبد الحميد[2]، لأن الجاحظ هو الأب الحقيقي للنثر، فهو أول من فتَّق الكلام، وأسلس الكتابة، وسهل أعطافها، ووطد أكنافها، وكان يستعين بالتكرار والتنوع والاستطراد، وترداد المعاني بالألفاظ المغايرة، فإذا الفكرة لا تؤدَّى بعبارة واحدة لكن في عبارتين أو أكثر، لا لشيء إلا لأن الجاحظ يريد لها أداءً موسيقياً بجانب أدائها المعنوي، وبذلك اتسمت كتبه وخاصة كتابه الحيوان، والتربيع والتدوير بالاستطراد

---

(١) آدم متز، الحضارة الإسلامية ١/ ٤٢٥ مصر ١٩٥٧. دائرة المعارف الإسلامية ٦/ ٢٣٨.

(٢) راجع التنبيه والإشراف ٣٢٨، وفيات الأعيان ٣/ ٢٢٨.

إلى حد الإملال، ولولا القيمة التاريخية لكتب الجاحظ وأترابه وتفكهٌ فيها؛ لعافها الناس، وفي هذا العصر بدأ ميل الكتاب إلى الإطالة في التصانيف، وكانوا يهدفون من ذلك إلى إثبات براعة الكاتب وقدراته على خلق الألفاظ وتكرارها مع وحدة معناها، بل إن الكاتب منهم لم يعد يهمه إيراد المعنى وبيانه، إذ وجدنا أكثر تصانيفهم المعنى فيها يراد ثانياً وبالعرض بينما الألفاظ تقصد أولاً وبالذات، وربما عبر الجاحظ عن ذلك في وصفه لكتاب عصره بقوله:

«أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتَّاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشيّاً ولا ساقطاً سوقيّاً» ويقول أيضاً: إن الكتَّاب لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى المخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني.

كان الجاحظ يعي تماماً أنه بصدد التأسيس لأسلوب جديد في النثر العربي، وكان مدركاً ما لأسلوبه هذا ـ وهو أسلوب التطويل والتكرار ـ من دخالة في حدوث السأم والملل، فهو لم يكتف بتثبيت الترسل والتطويل والإسهاب في النثر العربي، بل أوصى الكتَّاب ودلَّهم على طرق التحيُّل على القارىء إذا ملَّ طول الكتاب، وترادف كلماته وفِقره، وكيف لا يحصل الملل والأسماع تملُّ من الأصوات المطربة إذا طالت، يقول الجاحظ في وجه التدبير في الكتاب إذا طال: أن يداوي مؤلفه نشاط القارىء له، ويسوقه إلى حظه، بالاحتيال له، فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرجه من ذلك الفن ومن جمهرة ذلك العلم[1].

---

(١) البيان ٤/ ٢٤، ٣/ ٢٣٧ تحقيق: عبد السلام هارون طبعة ثانية الخانجي مصر ١٩٦٠، وراجع ذلك أيضاً في كتابه الحيوان ١/ ٩٣ ـ ٣/ ٧ تحقيق عبد السلام =

لكن في تشتت المواضيع في كتاب واحد نوع حكاية لأسلوب القرآن ونظمه، وربما لو قدر لنا الإطلاع على كتابه المفقود «نظم القرآن» وأغمضنا النظر عن تعليلاته في تشتت المواضيع في تصانيفه بالمرض تارة وبقلة الأعوان أخرى، ربما كان لمن ادعى عليه معارضة القرآن وجه وجيه.

وفي رأيي أن شهرة الجاحظ لا تعود إلى ما ذكرنا لأنها في نفسها سيئة وأمراض نثرية، ومهما كان التطويل والتكرار وتمركز النثر في التلاوين اللفظية، فهي أعراض تعتري النثر إبّان الرخاء واتساع الحضارة. بل تعود شهرة الجاحظ إلى نجاحه في التفلت من نخبوية الثقافة الإسلامية، هذه النخبوية التي لاحظها كل من «شاخت وبوزورث»[1] غدت ضعيفة بانتشار تصانيف الجاحظ، لكن إلى حين إذ لم تتأثر الترجمات بأسلوبه على الإطلاق.

وقصارى ما فعله الجاحظ بنثره هذا، هو أن مهَّد السبيل لمن بعده بالانحراف بالنثر العربي أكثر فأكثر، فظهرت أثاره في أزمة نرزح تحتها إلى الآن.

مسار النثر بعد الجاحظ:

توفي الجاحظ سنة (٢٥٥ هـ) على أشهر الروايات، مخلفاً ثبتاً ضخماً من التصانيف والرسائل، كان بعضها موضع تسامر الناس ضمن ما يمكن وصفه أدب العامة أو الأدب الشعبي، وكان الأدب بذلك يشهد تخطياً غير معهود لمختصات النخبة والخاصة التي كانت تحتكر الثقافة كما مر.

= هارون مصر. وعلى هذا المنوال سلك المبرد تلميذ الجاحظ في الكامل في اللغة والأدب في الباب السادس والأربعين، باب فيما يريح القارىء ويصرف عنه الملل ٢/ ٥ الكتب العلمية بيروت.

(١) تراث الإسلام، مجلة عالم المعرفة عدد (٨) ١/ ٢٢.

مات الجاحظ بعدما ملأ الدنيا وشغل الناس بما تحب أن تشغله وهو النظر السطحي الذي يوحي بالقليل من العمق، وتمثله الصحافة في عصرنا الحاضر. مات الجاحظ الذي عاش زهاء مئة سنة تمثل في التاريخ العلمي في الإسلام العصر الذهبي فيه، ازدهرت الترجمة والنقل للثقافات الأجنبية إلى اللغة العربية، في موجة اجتاحت العقل العربي، وأمدته بأفق رحب فتزاوجت الثقافة العربية والإسلامية مع ثقافة اليونان والفرس والهند والروم ممثلة آنذاك بالنصرانية واليهودية.

إن إجتياحاً كهذا من شأنه لولا الجاحظ أن يغير اتجاه الأدب على كل المستويات، بل قل أن يقضي أو يغيِّب الأدب وأسلوبه الحديث في الحياة العربية، ذاك الأسلوب الذي بدأه عبد الحميد وابن المقفع.

وآية ذلك أن الترجمات التي تمَّت في حياة الجاحظ، والتي كانت تعتمد الأسلوب العلمي، تبتعد بخصائص أسلوبها هذا عن خصائص أسلوب الأدب الجاحظي.

بيد أنّه من الإجحاف إغماط حق الجاحظ، وتغييب دوره الريادي في الأدب العربي ـ إذا وضعنا جانباً أراءنا فيه ـ فقد أحدث في الأدب جملة أمور يستحق التنويه بفضله فيها:

الأمر الأول: إدخاله عنصر التحليل على الدراسات الأدبية، فبعد ما كان الحال قبله مجرد التجميع للآداب القديمة: الشعر والأمثال والمآثر والأيام، غدا كل ذلك عند الجاحظ موضوعاً للتحليل والتوليد، أي توليد مفاهيم جديدة وأفكار تضم حكماً ومواعظ وملاحظات عديدة أحكم الجاحظ ربطها بأحوال عصره، كما في البخلاء والحيوان، هذه الأحوال التي عصفت بها العوامل السياسية والاقتصادية جعلت حياة الكثير من الناس جحيماً، وأحدث دُولة بين الأغنياء والفقراء، ودفعت الأدب والتصوف للتعاون وتوحيد الجهود في سبيل نشر أخبار الزهد والتصوف والتقوى وأحوال أهلها،

وظاهرة التحليل هذه مثلها مثل ظاهرة التبويب في التصانيف على النحو الذي نراه في كتاب سيبويه وموطأ مالك ورسالة الشافعي، يبدو أنها تدين في وجودها لاطلاع المسلمين على الترجمات والنماذج اليونانية والفارسية والهندية، فنسجوا على منوالها.

ليس المقصود القول إن إدخال الجاحظ لعنصر التحليل في الأدب العربي قضى على الأدب التجميعي، الذي كان جل اهتمام الأدباء آنذاك، فإن أسلوب الرواية سماعاً، أو الإستناد إلى الراوي، وسرد المعاينات والمشاهدات بقي وتزامن وتجاور مع مستحدثات الجاحظ، فما كان قد اشتهر به كل من قتادة بن دعامة (ت ١١٧ هـ) وأبي عمر بن العلاء (ت ١٥٤ هـ) والأصمعي (ت ٢١٤ هـ) وأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢٠٩ هـ) وخلف الأحمر (ت ١٨٠ هـ) والمفضل الضبي (ت ١٦٨ هـ) وحماد بن ميسرة الراوية (ت ١٥٦ هـ) وأبي عبيدة القاسم بن سلام (ت ٢٢٣ هـ) وأبي زيد الأنصاري ثقة سيبويه (ت ٢١٥ هـ) ومحمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣٢ هـ) وأبي عمر الشيباني (ت ٢٠٦ هـ) وغيرهم من رواة الشعر والأدب في القرن الأول والثاني، والذين ندين لهم بالكثير من معارفنا الأدبية والتاريخية والثقافية، وعلى بعضها المعوَّل فيما وصل إلينا من أخبار عن العصر الجاهلي على الخصوص.

أقول ما اشتهر به هؤلاء قد اقتدى به وسار عليه من تأخر عن عصر الجاحظ، منهم الوشاء (ت ٣٢٥ هـ) في الموشى أو الظرف والظرفاء، وابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) في عيون الأخبار، والمعارف خاصة، وأبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦ هـ) في كتابه الأغاني، وابن العلاء السكري (ت ٢٧٥ هـ) الذي دوَّن الدواوين وجمع فيها أشعار المشاهير من العرب، والمرزباني (ت ٣٨٤ هـ) في الموثق، والمستنير، والمعجم.

الأمر الثاني: نجح الجاحظ نجاحاً باهراً في تثبيت الترسل في الثقافة والآداب العربية، وهيأ بذلك لانفصال الأدب والإنشاء عن باقي فروع

العربية، كالنحو والصرف واللغة، لكنه لم يفلح في وضع قواعد منهجية لهذا العلم أعني علم البلاغة الشامل للبيان والمعاني والبديع، فقد جاء كل ذلك مشتتاً في البيان والتبيين كما لاحظ المتأخرون[1] في حال كانت صناعة الأدب أيام عبد الحميد مهنة يتولاها الكتَّاب الموظفون في ديوان الرسائل، كما هو ملاحظ من رسالة عبد الحميد إلى الكتَّاب فراجعها. أقول إن الجاحظ مهد لاستقلال الأدب وكنت أعني الاستقلال عن باقي العلوم، وأريد هنا أن أقصد معنى آخر، وهو عدم كون الأدب وسيلة للتكسُّب من خارج ديوان الرسائل، وإن كان الجاحظ نفسه تكسب من كتبه، فقد أعطاه محمد بن عبد الملك الزيات خمسة آلاف دينار على كتابه الحيوان، ومثلها من ابن أبي داود في البيان والتبيين، ومثلها ثالثة على كتابه الزرع والنخل من إبراهيم بن العباس الصولي، وراتباً شهرياً يتقاضاه، أجراه عليه وزير المتوكل الفتح بن خاقان لقاء تأليفه رسالته في فضائل الترك.

إلا أن الكتابة بقيت بعد الجاحظ صنعة يراد منها التكسب لكنه استطاع أن يوجد حالة من الاندفاع باتجاه استقلال الأدب ونشاطه عن الدواوين، تمثل فيما بعد بابن قتيبة والمبرد، وثعلب، وغيرهم ممن تلقف أسلوب الجاحظ وأعملوا فيه تطويلاً. كما سيأتي.

الأمر الثالث: إن شخصية الجاحظ القوية وبراعته الإنشائية، دفعت الكثيرين إلى الإحجام تهيباً عن الإدلاء بدلوه في صناعة الإنشاء والبلاغة، وهذا ما يفسر قلة المشتغلين بالأدب إلى القرن الرابع، وما أشبه هذه الفترة بمثيلتها التي أعقبت وفاة الشيخ الطوسي أبي الحسن إلى زمن ابن ادريس في تاريخ الفقه الشيعي.

وقد ساعد على انصراف الناس عن الأدب انشغالهم بالتراث المترجم أيام المأمون، يضاف عليه إقبال الناس على زخارف الدنيا، والتأنق في

---

(١) الصناعتين ٥.

متاعها، كما هو حالهم الآن.

وأحسن من يصور حال الأدب بعد الجاحظ أحسن تصوير هو ابن قتيبة في مقدمة كتابه أدب الكاتب قال:

أما بعد حمد الله بجميع محامده، والثناء عليه بما هو أهله، والصلاة على رسوله المصطفى وآله؛ فإني رأيت أكثر أهل زماننا هذا عن سبيل الأدب ناكبين، ومن اسمه متطيرين، ولأهله كارهين: أما الناشىء منهم فراغبٌ عن التعليم، والشادي تاركٌ للازدياد، والمتأدِّبُ في عنفوان الشباب ناسٍ أو مُتناسٍ ليدخل في جملة المحدودين، ويخرج عن جملة المجدودين فالعلماء مغمورون، وبكرة الجهل مقموعون حين خوى نجم الخير، وكسدت سوق البرِّ، وبارت بضائع أهله، وصار العلم عاراً على صاحبه، والفضل نقصاً وأموال الملوك وقفاً على [شهوات]. النفوس ، والجاه الذي هو زكاة الشرف يباع بيع الخلق وآضت المروءات في زخارف النجد وتشييد البنيان، ولذات النفوس في اصطفاف المزاهر ومعاطاة الندمان. ونبذت الصنائع، وجهل قدر المعروف، وماتت الخواطر، وسقطت همم النفوس، وزُهد في لسان الصدق وعقد الملكوت. فأبعد غايات كاتبنا في كتابته أن يكون حسن الخط قويم الحروف، وأعلى منازل أديبنا أن يقول من الشعر أبياتاً في مدح قينة أو وصف كأس، وأرفع درجات لطيفنا أن يطالع شيئاً من تقويم الكواكب، وينظر في شيء من القضاء وحدِّ المنطق، ثم يعترض على كتاب الله بالطعن وهو لا يعرف معناه، وعلى حديث رسول الله ﷺ بالتكذيب وهو لا يدري من نقله، قد رضي عوضاً من الله ومما عنده بأن يقال «فلان لطيف» و «فلان دقيق النظر» يذهب إلى أن لطف النظر قد أخرجه عن جملة الناس وبلغ به علم ما جهلوه؛ فهو يدعوهم الرعاع والغثاء والغُثر، وهو لعمر الله بهذه الصفات أولى، وهي به أليق؛ لأنه جهل وظنَّ أن قد علم، فهاتان جهالتان؛ ولأن هؤلاء جهلوا وعلموا أنهم يجهلون. ولو أن هذا المعجب بنفسه، الزاري على الإسلام برأيه، نظر من جهة النظر لأحياه الله بنور الهدى وثلج اليقين،

ولكنه طال عليه أن ينظر في علم الكتاب، وفي أخبار الرسول ﷺ وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتها وآدابها، فنصب لذلك وعاداه وانحرف عنه إلى علم قد سلَّمه له ولأمثاله المسلمون، وقلَّ فيه المتناظرون، له ترجمة تروق بلا معنى، واسم يهول بلا جسم؛ فإذا سمع الغُمْرُ والحدثُ الغرُّ قوله: الكون والفساد وسمع الكيان، والأسماء المفردة، والكيفية والكمية والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة؛ راعهُ سمع، وظن أن تحت هذه الألقاب كلَّ فائدة وكلَّ لطيفة، فإذا طالعها لم يحل منها بطائل، إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعرض لا يقوم بنفسه، ورأس الخط النقطة، والنقطة لا تنقسم، والكلام أربعة: أمر، وخبر، واستخبار، ورغبة؛ ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب، وهي: الأمر، والاستخبار، والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر، والآن حدُّ الزمانين، مع هذيان كثير، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف وكذا [و] كذا مائةً من الوجوه، فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلامه كانت وبالاً على لفظه، وقيداً للسانه، وعِيّاً في المحافل، وعقلة عند المتناظرين. ولقد بلغني أن قوماً من أصحاب الكلام سألوا محمد بن الجهم [البرمكي] أن يذكر لهم مسألة من حد المنطق حسنة لطيفة، فقال لهم: ما معنى قول الحكيم: «أول الفكرة آخر العمل، وأول العمل آخر الفكرة»؟ فسألوه التأويل، فقال لهم: مثل هذا [كمثل] رجل قال: «إني صانع لنفسي كِنّاً» فوقعت فكرته على السقف، ثم انحدر فعلم أن السقف لا يكون إلا على حائط، وأن الحائط لا يقوم إلا على أُسّ، وأن الأُسَّ لا يقوم إلا على أصل، ثم ابتدأ في العمل بالأصل، ثم بالأسِّ، ثم بالحائط، ثم بالسقف؛ فكان ابتداء تفكره آخر عمله وآخرُ عمله بدء فكرته؛ فأيةُ منفعةٍ في هذه المسألة؟ وهل يجهل أحد هذا حتى يحتاج إلى اخراجه بهذه الألفاظ الهائلة؟ وهكذا جميع ما في هذا الكتاب؛ ولو أن مؤلف حد المنطق بلغ زماننا هذا حتى يسمع دقائق الكلام في الدين والفقه والفرائض والنحو لعدَّ نفسه من البُكم، أو يسمع كلام رسول الله ﷺ وصحابته لأيقن أن للعرب الحكمة وفصل الخطاب.

إلى أن قال: فإني رأيت كثيراً من كُتَّاب [أهل] زماننا كسائر أهله قد استطابوا الدعة واستوطؤا مركب العجز، وأعفوا أنفسهم من كدِّ النظر وقلوبهم من تعب التفكر، حين نالوا الدرك بغير سبب، وبلغوا البغية بغير آلةٍ؛ ولعمري كان ذاك فأين همةُ النفس؟ وأين الأنفة من مجانسة البهائم؟ وأي موقفٍ أخزى لصاحبه من موقف رجلٍ من الكتّاب اصطفاه بعض الخلفاء لنفسه وارتضاه لسرّه، فقرأ عليه يوماً كتاباً وفي الكتاب «ومطرنا مطراً كثر عنه الكلأ» فقال له الخليفة ممتحناً له: وما الكلأ؟ فتردد في الجواب وتعثّر لسانه، ثم قال: لا أدري، فقال: سل عنه.

إلى أن قال:

فلما [أن] رأيت هذا الشأن كل يوم إلى نقصانٍ، وخشيت أن يذهب رسمه ويعفو أثره؛ جعلتُ له حظاً من عنايتي، وجزءاً من تأليفي.

في هذه المقدمة القيِّمة يبيِّن لنا ابن قتيبة حال الأدب في عصره في النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة وهو يذكر هذا الحال في عدة أمور:

الأول: افتتان الناس بالدنيا، والإقبال عليها اقتناءً وتنعماً، واعراضهم عن الأدب.

الثاني: إقبالهم على الكتب والتصانيف المترجمة وتصغيرهم لأمر السنة الشريفة.

الثالث: تفشي الغرور وشيوع العجب والرياء إلى غيرها من مفاسد الأخلاق.

بيد أن هذه الفترة لم تكن كلها محلاً من الانتاج الأدبي، فقد برز في هذا العصر جملة من العلماء وضعوا تصانيف كانت الأسس التي بنى عليها الرواد في القرن الرابع الصرح الأدبي، منها إلى جانب مؤلفات ابن قتيبة: الكامل في اللغة والأدب لأبي العباس المبرد، وهو ممن تتلمذ على يد

الجاحظ أيضاً، وكتاب البديع لابن المعتز ـ تكلم ابن قتيبة في المجاز وصنوف البلاغة، وهنا نسجل له سبقاً في هذا المضمار قبل بديع ابن المعتز ـ ونقد الشعر ونقد النثر لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) والثاني منسوب إليه، والأوراق لأبي بكر الصولي (ت ٣٣٥ هـ) ومؤلفات ابن أبي الدنيا (ت ٢٨١ هـ).

يمكن للملاحظ أن يدرك أثر الجاحظ وخصائص نثره التي ذكرناها في أغلب الإنتاج الأدبي في هذه الفترة، إنَّا نراها بادية بوضوح في تصانيف تلميذيه المبرد وابن قتيبة، لكن ليس هذا ما أريد بيانه فحسب، إنني أحث الخطى لإبراز النقطة التالية، ضمن ملاحظة مهمة يجب إعارتها الاهتمام الكافي عند الحديث عن تاريخ النثر العربي والخطوات التي خطاها حتى وصل إلى الشكل الذي هو عليه الآن، وهي أن الإيجاز كأسلوب من أساليب التعبير، غدا عند ورثة الجاحظ محطاً لسهام النقد والتجريح، فبعد ما كان من أهم خصائص النثر الجاهلي وصدر الإسلام ومفخرة العرب، صار في كتب تلامذة الجاحظ ـ والتي نقدرها لقيمتها الأدبية والتاريخية ـ معيباً في كل موضع وممدوحاً في بعضها، غير أنه من الناحية العملية مهجور في جميع المواضع، والسيادة دوماً للإطالة والإطناب والتكرار. تأمل جيداً في هذا النص لابن قتيبة أيضاً وهو ينصح الكتَّاب:

ونستحبُّ له أيضاً أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطى خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام؛ فإني رأيت الكتَّاب قد تركوا تفقد هذا من أنفسهم.

إلى أن قال:

وقال أبرويز لكاتبه في تنزيل الكلام: «إنما الكلام أربعة: سؤالك الشيء، وسؤالك عن الشيء، وأمرك بالشيء، وخبرُك عن الشيء؛ فهذه دعائم المقالات إن التمس إليها خامسٌ لم يوجد، وإن نقص منها رابع لم

تتم؛ فإذا طلبت فاسجح، وإذا سألت فأوضح، وإذا أمرت فاحكم، وإذا أخبرت فحقق» وقال [له] أيضاً: «واجمع الكثير مما تريد في القليل مماتقول، يريد الإيجاز، وهذا ليس بمحمود في كل موضع، ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال، ولو كان الإيجاز محموداً في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك، ولكنه أطال تارةً للتوكيد، وحذف تارةً للإيجاز، وكرَّر تارة للإفهام، وعلل هذا مستقصاةٌ في كتابنا المؤلف في «تأويل مشكل القرآن» وليس يجوز لمن قام مقاماً في تحضيض على حرب أو حمالة بدم أو صلح بين عشائر أن يقلل الكلام ويختصره، ولا لمن كتب إلى عامةٍ كتاباً في فتحٍ أو استصلاحٍ أن يوجز. ولو كتب كاتب إلى أهل بلد في الدعاء إلى الطاعة والتحذير عن المعصية كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان حين بلغه عنه تلكؤه في بيعته «أما بعد فإني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فاعتمد على أيتهما شئت، والسلام»؛ لم يعمل هذا الكلام في أنفسها عمله في نفس مروان، ولكن الصواب أن يطيل ويكرر، ويعيد ويبدىء، ويحذر وينذر.

يمثل هذا النص في نظرنا أول تأسيس لنص قانوني رسمي يوطد لأسلوب التطويل والتكرار في البلاغة العربية وينتصر له، وما كان قد تمَّ ابتداءً بعبد الحميد إلى الجاحظ يمثل انحرافاً صامتاً أخرس عن طرق الأداء والتعبير التي عرفها العرب في الجاهلية إلى العصر الأموي، ومن المؤكد أن الذوق الأدبي في عصر ابن قتيبة قد تهيَّأ لتقبل أو استقبال هذا النمط في الثقافة العربية، كيف لا وقد غصت أسواق الورَّاقين بالكتب المترجمة التي تنوع معها النثر إلى نثر علمي، ونثر تاريخي، ونثر فلسفي منطقي، ونثر أدبي خالص، والتآليف آنذاك تشهد في العبارة غموضاً واستغلاقاً على شاكلة ما نراه في كتاب سيبويه، وكتب أئمة المعتزلة، والناس آنذاك في أغلبهم أتراك وليسوا عرباً خلَّصاً(١).

---

(١) راجع الحيوان للجاحظ متأملاً. وفيه عتاب وجِّه إلى أبي الحسن الأخفش على =

يضاف إلى ذلك ما هو أهم، فقد كان الوزراء والولاة في العصر العباسي الأول والثاني معجبين أيما إعجاب بالكلام المنمق، وبزخرفة الألفاظ، وهو لا يؤدَّى غالباً إلا بالتطويل، ولا تظهر موسيقاه إلا بالتكرار، والاجترار، والاستطراد، وفي أنواع النثر هذه مع اختلاف موضوعاتها، تجلت قديماً أزمة النثر العربي، وإن بتفاوت فهي في الأدب أشد وضوحاً.

ومن جهة أخرى، ساهمت الخلافات المذهبية والفلسفية والكلامية كثيراً في نمو النثر، وقدرته على استقبال المفاهيم، وزيادة القدرة التعبيرية والتصويرية، ولا ندري على وجه التحديد الظروف التي تركت المجال للنثر المسجوع الذي همش إلى حد بعيد في عصر الترجمة؛ لعدم اعتماده في النثر اليوناني والفارسي. لكن ما نحن على يقين منه أن عودة السجع وبالقوة التي نراه عليها في القرن الرابع، يمثل شبه ثورة على هيمنة أساليب اليونان، كشفت عن نفسها فيما بعد في نقد ابن تيمية للمنطق، وكتاب ابن الوزير أبي عبد الله محمد (ت ٨٤٠ هـ) «ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان».

المهم أن ابن قتيبة قد نجح في تثبيت وشرعنة ما قام به فعلاً أستاذه الجاحظ، الذي أجاز ابن قتيبة في كتبه[1]. واشتهر هذا التنظير للتكرار والتطويل، باشتهار ابن قتيبة وأترابه، حتى إذا كان القرن الرابع امتزج ذلك مع الميل العام نحو الزخرفة اللفظية والتفنن فيها، مما أثقل الثقافة العربية

= كون كتبه غير مفهومة، وردِّه الملامة بأنه يعطى للناس ذلك «لتدعوهم حلاوة ما فهموا إلى التماس فهم ما لم يفهموا». ثم احتجاجه بأن كتب النظّام وفلان وفلان لا يفهم أكثرها، ١/ ٩١ تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مصر. دون تاريخ.

(١) عيون الأخبار ٣/ ٢٢١ ـ ٢٣٨ ـ ٣٧٣. إلا أن هذا لم يشفع للجاحظ فوصفه ابن قتيبة بأنه من أكذب الناس، وأوضعهم للحديث، وانصرهم للباطل، تأويل مختلف الحديث ٨١. وإذا قلنا هنا عن ابن قتيبة مثلاً بأنه تلميذ للجاحظ فنعني أنه سار على طريقته في الانشاء والكتابة لا أنه تتلمذ عليه فهو ليس من شيوخه.

والأدب العربي بتركة لا تحمد عقباها، واتسعت الهوة بيننا وبين نثر العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وازداد الشرخ، وانتشرت الآفة.

وإذا كان في عصر الجاحظ من عابه على تطويله وثرثرته: «ثم قصدت إلى كتابي هذا بالتصغير لقدره، والتهجين لنظمه، والاعتراض على لفظه، والتحقير لمعانيه، فزريت على نحته وسبكه، كما زريت على معناه ولفظه....»[1] فإننا لا نسمع له حسيساً، كما لا نسمع له ركزا في العصور اللاحقة، فقد استمرأت الناس ذلك واستحسنته، والأنكى من ذلك، أن المتأخرين والمعاصرين يسمون ذلك تطوراً في النثر!!!.

وبكلام آخر، إن ذم ابن قتيبة للإيجاز في كل موضع، يبيِّن أن أبناء العصور المتأخرة لم يكتفوا بهجران الإيجاز والإعراض عنه، بل تعدوا ذلك إلى ذمه والتشنيع عليه، وإن لم يكن في كل موضع.

ولا يضر هذا بما قلناه من أن الإيجاز والاختصار يتوافق ويتلاءم مع الطبيعة؛ أعني طبيعة الفكر البشري؛ لأن الطبائع أيضاً تتغير ولا غرو في ذلك، فقد تبدلت طبائع كثير من البشر في الأوصاف التي ترغب في النساء مثلاً، ونعرف من الشعر الجاهلي ونثر صدر الإسلام أن الشحماء واللحماء كانت تمتدح، وما يقابلهما من الأوصاف يذم ويرغب عنه، والعرب إذا أرادت مدح امرأة قالوا: تتكىء إذا أرادت القيام من جلوس على يديها لكبر عجيزتها وأوراكها، وجاء وعد الله لعباده على وفق هذه الطبيعة التي كانوا عليها واصفاً حور العين بأنهن ذوات عجائز عرض الواحد منها عشرة أذرع.

وعلى أي حال تغيرت طبائع الناس تجاه كثير من الأمور، وتباينت مواقفها إزاء تطورات كثيرة، سياسية، واقتصادية، واجتماعية، وأدبية، وإذا كان الجاحظ قد وفِّق من خلال كتبه وتلامذته إلى تثبيت ما أحدثه من تغيرات في النثر، فإنه لم يفلح في دفع الأدباء والعلماء إلى إلغاء خطوط التماس بين

---

(١) مقدمة الحيوان ١/ ١٠ تحقيق: عبد السلام محمد هارون.

الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، كم فعل هو في الحيوان، وكان على الأدب العربي أن ينتظر طويلاً لحدوث ذلك في عصر الانحطاط، وإلى تلك الحقبة بقي الأسلوب العلمي والنثر العلمي المتجسِّد في المنطق والفلسفة والشريعة والعلوم مصوناً عن تعديات وإغارات الأسلوب الأدبي.

الباب الخامس: النثر في القرن الرابع

دخلت الحياة الإسلامية والعربية القرن الرابع وقد شهدت تغيرات جذرية في الآداب والعلوم والشريعة والسياسة، وكلامنا في الأدب خاصة، فالمشهور عند مؤرخيه أن هذا القرن تميَّز بظهور السجع بكثرة غير معهودة في النثر العربي، وهذا لا يعني أن السجع هو النوع البديعي الوحيد الذي كان سائداً، بل شاركه في الإبانة والظهور أكثر الأنواع البديعية كالجناس والطباق، والترصيع، وأسلوب الحكيم، لكن لما كان السجع من بينها أظهرها موسيقياً، وأقدرها على الظهور في جمل متعددة، بل في كل الجمل لمن أراد، كان ظهوره عنواناً لظهور وسيادة أنواع بديعية كثيرة، ومن هنا اشتهاره.

وأيضاً لا نقصد بقولنا إن القرن الرابع قرن السجع والبديع، وقرن اتصاف الحياة الأدبية والنثر الأدبي به، أن السجع لم يوجد في النثر قبل ذلك، إذ بالإمكان تصيُّد أكثر من نموذج للسجع في الأدب العربي قبل القرن الرابع، فلا نريد أبداً الإيحاء بأن الأدب العربي كان على موعد مع السجع في القرن الرابع فحسب، كما ربما فهم من كلام المستشرقين ومن يدور في فلكهم، كما لا نريد أن نستدل لذلك بما ذكره زكي مبارك عن سجع الجاهلية والقرآن والرسول ﷺ؛ لأن محط الكلام هو النثر في كلام العرب وآدابها بعد هذه وقبل تلك، ومن تتبَّع السجع في خطب العرب وكتاباتهم ورسائلهم بعد الرسول ﷺ وقبل دخول القرن الرابع وجد أمثلة كثيرة، وهنا نحيل ولا

نطيل إلى كتاب النثر الفني في القرن الرابع[١] ففيه الكثير من النماذج في خطب الخلفاء الراشدين، وخلفاء بني أمية، وفي لغة الزهاد والنسَّاك، وخطباء الوفود على الخلفاء، وفي كلام ابن المقفع ورسائل عبد الحميد، وفات زكي مبارك وغيره أن يضع من بين هذه النماذج سجع الصحيفة السجادية للإمام زين العابدين عليه السلام. ومع ذلك نذكر طرفاً مما جاء في كلامهم.

منها ما روي عن جعفر بن يحيى البرمكي التزامه السجع حتى في التوقيعات ذكر ابن خلكان أنه وقَّع إلى بعض عماله: «قد كثر شاكوك، وقل شاكروك، فإما اعتدلت، وإما اعتزلت» ويظهر من رسالة عمر بن مسعدة الصولي الذي كان يلي شؤون الدواوين أيام المأمون، وهو من الأتراك، وكان جدُّه «صول» من ملوك جرجان قبل الفتح الإسلامي، أقول يظهر من رسالته التي أرسلها إلى الحسن بن سهل التزامه السجع فيها، يقول: «أما بعد فإنك ممن إذا غرس سقى، وإذا أسس بنى، ليتمَّ تشييداً، ويجتني ثمار غرسه، وبناؤك عندي قد شارف الدروس، وغرسك مُشفٍ على اليبوس، فتدارك بناء ما أسست، وسقي ما غرست».

وعلى أي حال فمن المؤكد أن الفرس والترك قد تحاموا للسجع والبديع في العصر العباسي الأول والثاني، إلا أن ذلك لم يكن طابعاً عاماً؛ لأن أدباء ذلك العصر كما يظهر من النصوص الكثيرة التي بين أيدينا كانوا يسجعون أحياناً وأحياناً لا يسجعون.

غير أن في هذا المقام نواجه مشكلة وإشكالية، أما المشكلة فهي التساؤل عن الأسباب التي تدفع الإنسان للتسجيع في كلامه، فقد لاحظ المؤرخون المستقرؤون لآداب العالم وطرق النثر والأمثال، لاحظوا شيوع

---

(١) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع ١/٧٥ إلى ١٢٢، الصناعتين، الباب الثامن (٢٦٠) والسجع في خطب الخوارج رسالة ابن القرية الخارجي إلى الحجاج، وفي وقعة صفين نصر بن مزاحم ووصية أبي الطيب الطاهر بن حسين لابنه كتبت سنة ٢٠٦ هـ، راجع بروكلمان ٢/١٠٧ وما بعدها، عن السجع أيضاً، عيون الأخبار، الوزراء والكتَّاب للجهشياري.

السجع في كل لغات العالم تقريباً، والظاهر أن شهرة السجع في العربية كما في اللغات العالمية، ترجع إلى ارتباطه بالأصوات دون الحروف فضلاً عن المعاني، لذا يحده حدٌ إذا تعداه الأديب شطر به عن المعنى، والارتباط بالأصوات تعبير شكلي للارتباط مع موسيقى الفطرة البشرية والحس الفني فيها، هذا الحس والشعور الذي يجعلها توّاقة للإيقاع الجذاب.

أما الإشكالية فنصوغها بصورة السؤال التالي: ما هي العوامل التي دفعت العرب المسلمين إلى الإعراض عن السجع إلى القرن الرابع؟ مع التذكير بأن السجع كان موجوداً في هذه الفترة لكنه لم يكن طابعاً عاماً.

وبكلام آخر: بماذا نفسر اختفاء ظاهرة السجع كظاهرة أدبية في القرون الثلاثة الأولى، وظهوره بقوة في القرن الرابع؟ في هذا الصدد يمكن إبداء عدة وجوه:

الوجه الأول: ورود النهي عن النبي ﷺ في قصة معروفة يبدو أن النبي حكم فيها بالدية لقتل جنين، فقال الجاني أو من إلى جانبه: «أندي من لا شرب، ولا أكل، ولا صاح فاستهلّ، فمثل ذلك يطل»، فقال النبي ﷺ: أسجعاً كسجع الكهان؟. وإلى القرن الرابع لم يكن ثمة تحليل وتفسير يخرج الحديث عن معناه الظاهر وهو الإنكار الذي يفيد فائدة المنع، إلا على النحو الذي ذكره أبو هلال العسكري في الصناعتين، وتبعه من جاء بعده كضياء الدين بن الأثير في المثل السائر، والقلقشندي في صبح الأعشى، وإلا ما ذكره الجاحظ قبل ذلك عن عبد الصمد بن الفضل، بقوله: لو أن هذا المتكلم لم يرد إلا إقامة الوزن لما كان عليه بأس، ولكنه عسى أن يكون أراد إبطالاً لحق فتشادق في كلامه[1].

الوجه الثاني: كراهة العرب آنذاك التشبُّه بكهان العرب في الجاهلية وهم حديثو عهد بالإسلام.

---

(1) البيان والتبيين ١٥٨/١. وفي هذا الموضع تعليلات أخرى.

الوجه الثالث: تهيب المسلمين للقرآن الذي ورد فيه السجع!!! فلعلهم رأوا أن الإتيان بالسجع في منثور كلامهم، ومنظوم شعرهم، نوع معارضة للقرآن فذروه في سنبله، ويميل إلى هذا الرأي بروكلمان في تاريخ الأدب العربي.

الوجه الرابع: غياب التدوين في القرن الأول، وانشغال المسلمين في القرن الثاني بالسنَّة والترجمة، وتتابع ذلك في القرن الثالث، حتى إذا أسست الأسس جنحت الأمة للزخرفة والزينة والوشي في النثر أيضاً.

إلا أن هذا الأمر يصلح لتعليل قلة استعمال السجع، ولا داعي معه لافتراض الإعراض عنه في آداب القرون الثلاثة الأولى، ولا سيما مع وجوده في نهج البلاغة وأدعية الصحيفة السجادية للإمام زين العابدين (ت ٩٣ هـ).

بيد أن هذه التوجيهات عدا الأخير مدخولة كما لا يخفى، أما الأخير فليس ببعيد، إذا أخذنا بالحسبان تأثر النثر العربي أيام سالم وعبد الحميد، وابن المقفع بخصائص النثر اليوناني والفارسي، وجري الجاحظ ومن في طبقته على هذا المنوال، رغم المستجدات التي انفردوا بها.

الوجه الخامس: يضاف إلى ذلك أي إلى كل هذه الأسباب مجتمعة، بروز الإرادة السياسية في توجيه الأدب وتفعيله، إلى جانب ميل الحياة الاجتماعية إلى الزخرفة والتنميق، ظهر ذلك في زخرفة ثيابهم وتذويق بيوتهم ودورهم ومجالس ضيافتهم، وتنافس الناس على ذلك، لا أريد أن أبالغ في تأثير هذه الظواهر الاجتماعية بالقدر الذي ذهب إليه شوقي ضيف، بل أعطي دوراً أكبر للحالة السياسية في البلاد المتمثل في ميل الحكام إلى تشجيع الأدب والتبارز فيه، فانقدحت القرائح في جوّ ابداعي فريد، وإن لم يكن كذلك فلا أقل من جرِّ المهمش في سالف عصور الأدب العربي إلى ساحة الصقل والاهتمام، أعني السجع ومنظومة البديع ككل ثم المبالغة فيه، فلا عجب لذلك أن ظهر السجع والبديع ونميا في عصر الإمارات في الشرق،

السامانيون في خراسان وما وراء النهر، وإمارة البويهين وأسرة الزياريين في طبرستان وجرجان ثم الدولة الغزنوية التي ظهرت على انقاض السامانيين، فشهدت الحياة العلمية والعقلية والشرعية ازدهاراً واسعاً، ولم يكن الأدب بمنأى عن هذا النشاط، فقد بلغ الاهتمام به شأواً كبيراً، فتوزَّر بعض الأدباء وولي الآخر الدواوين، وتفصيل كل ذلك تجده في غير هذا الكتاب.

وتجدر الإشارة إلى أن القرن الرابع لم يتميز بظهور السجع فحسب، بل ببروز العناصر الفنية بكامل صورها المعروفة آنذاك، مثل الطباق والمجانسة والموازنة... فتداولها الكتَّاب في كتبهم ورسائلهم كابن العميد والبديع الهمذاني وأبي بكر الخوارزمي وأبي حيان في بعض كتبه، والشريف الرضي على قلة، إلا أن الطابع العام فشو هذه العناصر الفنية في أدب القرن الرابع، مما أدَّى إلى انزلاق النثر إلى هوة أخرى غير الهوة التي أحدثها عبد الحميد وغذاها الجاحظ مجتهداً في تسويدها، هذه الهوة الثانية تتمثل في تسرب خصائص الشعر المعتمد في مجمله وأغلبه على الخيال إلى النثر، فغدى لا هو بالشعر المنظوم ولا هو بالنثر المعهود في عصر الترجمة، إنه نثر جديد يصلح لتقييد الخواطر والتعبير عن الخلجات بالاستعارات مديحاً كان أو غزلاً أو فخراً أو هجاءً ووصفاً، تأمل فيما قاله البديع الهمذاني في ذم حال أحد القضاة في زمانه، وتأمل أيضاً في عجيب شبه حال هذا القاضي بأغلب قضاة زماننا، بل ما أشبه حاله بحال أكثر من يحسبون على الإيمان ويُدرجون في عداد المؤمنين، ولا نتحاشى عن تسمية هذا النص بالقصيدة النثرية تجوزاً.

«وهذا الحيريّ رجل سفلة طلب الرياسة بغير تحصيل آلاتها، وأعجله حصول الأمنية عن تمحل أدواتها:

والكلب أحسن حالةً ... وهو النهاية في الخساسة
ممن تصدَّر للريا ... سة قبل إبان الرياسة

فولى المظالم هو لا يعلم أسرارها، وحمل الأمانة وهو لا يعلم

مقدارها، والأمانة عند الفاسق، خفيفة المحمل على العاتق، تشفق منها الجبال، وتحملها الجهال، فقبحه الله من حاكم لا شاهد أعدل عنده من السلة والجام، يدلي بهما إلى الحكام، ولا مزكى أصدق لديه من الصفر، ترقص على الظفر، ولا وثيقة أحب إليه من غمزات الخصوم، على الكيس المختوم، ولا وكيل أوقع بوفاقه من خبيئة الذيل، وحمال الليل، ولا كفيل أعز عليه من المنديل والطبق، في وقتي الغسق والفلق، ولا حكومة أبغض إليه من حكومة المجلس، ولا خصومة أوحش لديه من خصومة المفلس. ثم الويل للفقير إذا ظلم، فما يغنيه موقف الحكم، إلا بالقتل من الظلم، ولا يجيره مجلس القضاء، إلا بالنار من الرمضاء. وأقسم لو أن اليتيم وقع بين أنياب الأسود، بل الحيات السود، لكانت سلامته منهما أحسن من سلامته إذا وقع بين غيابات هذا القاضي وأقاربه. وما ظن القاضي بقوم يحملون الأمانة على متونهم، ويأكلون النار في بطونهم، حتى تغلظ قصراتهم من مال اليتامى، وتسمن أكفالهم من مال الأيامى؟ وما ظنك بدار عمارتها خراب الدور، وعطلة القدور، وخلاء البيوت، من الكسوة والقوت؟ وما قولك في رجل يعادي الله في الفلس ويبيع الدين بالثمن البخس، وفي حاكم يبرز في ظاهر أهل السمت، وباطن أصحاب السبت، فعله الظلم البحت، وأكله الحرام السحت؟ وما رأيك في سوس لا يقع إلا في صوف الأيتام، وجراد لا يسقط إلا على الزرع الحرام، ولص لا ينقب إلا خزانة الأوقاف، وكرديّ لا يغير إلا على الضعاف، وذئب لا يفترس عباد الله إلا بين الركوع والسجود، ومحارب لا ينهب مال الله إلا بين العهود والشهود؟ وما زلت أبغض حال القضاة طبعاً وجبلة، حتى أبغضتهم ديناً وملة، وألعنهم دربة، حتى لعنتهم قربة، بما شاهدت من هذا الحيريّ وقاسيت، وعانيت من خبطه وخطبه ما عانيت»[1].

هذه جملة من الأسباب التي يمكن عزو بروز السجع ومنظومة البديع

---

(١) راجع زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع ١/ ١٣٠، المكتبة العصرية صيدا.

إلى واحدة منها أو أكثر، على أننا ربما كنّا على عجلة فأغفلنا دور التلاقح الثقافي، العربية والفارسية واليونانية والهندية، وإنما لم نجعله سبباً يعود إلى كونه المسرح الذي تلعب الأسباب الآنفة الذكر دورها فيه، وإلا فالتلاقح موجود قبل القرن الرابع، ويصلح مع ذلك أن يكون جزء علة.

أثر ابن المعتز في بروز الشكلانية العربية:

على كلٍ، فلنحاول تصيُّد ما يمكن أن يسلط الضوء على طبيعة الأدب في القرن الرابع، وذلك بالنظر إلى الإنتاج الأدبي فيه، وقد رأينا كيف أن ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) نظَّر وبقوة للاسترسال في النثر، ففرض أن لكل مقام مقالاً يناسبه ويشاكله، وهو النهج نفسه الذي افتتحه الجاحظ في كتبه، ولاقى استحساناً ورواجاً آنذاك، فقد كانت كتبه تشكل بواكير الأدب الشعبي، ويبدو أن التحسينات اللفظية التي طرأت على البنية التعبيرية في الكلام كانت موضع أخذ ورد بعد ابن قتيبة، نقول بعد؛ لأن ابن قتيبة لم يتعرض لهذه الإشكالية في كتبه، أو على الأقل فيما وصلنا منها، والظاهر تفرد ابن المعتز في كتابه البديع بطرحها، فهو يذكر أن من الناس من اعتقد أن البديع مستحدث في الثقافة الإسلامية والأدب العربي، فانبرى ابن المعتز للرد على هذه المقولة في كتابه هذا، حيث عرض نماذج كثيرة من القرآن والسنَّة وكلام العرب؛ إن إثارة هذه القضية قبيل القرن الرابع يفصح عن مستوى تأثير الجاحظ مبدع نظرية المعاني المطروحة.

كما أن الدوافع التي ذكرها ابن المعتز لتأليفه البديع تعضد ما ذهب إليه ابن قتيبة في مقدمة أدب الكاتب، من إعراض الناس عن الأدب وانشغالهم بالفلسفة والعلوم العقلية، حتى أن البعض منهم لم يكن يدرك وجود صنوف البديع فيما ذكره ابن المعتز فاحتاج للتنبيه عليه، لكن أيعقل أن البديع كان مجهولاً إلى هذا الحد والقرآن يتلى بين ظهرانيهم آناء الليل وأطراف النهار، وفي زمن من الممكن فيه الاطلاع على آداب العرب وأشعارهم، كما أن

المجاميع الحديثية حينها قد بدأت بالظهور؟ ومن هنا يمكن القول إن النقطة الأساسية التي غرض إليها ابن المعتز هي التقعيد والتأسيس لقواعد بديعية يرتكز عليها شكل القصيدة وبنية النثر، وهو ما فات الجاحظ، وهو ما كان يعاب على الأدب العربي مقابل الأدب اليوناني الماثل في كتابي الشعر والخطابة لأرسطو، مع التحفظ في اطلاع ابن المعتز على أي منهما، وعليه كيف يمكن أن يصار إلى توجيه كتاب البديع توجيهاً يجعله حاكياً عن ثقافة الإغريق ومن مؤثراتها البارزة في الثقافة الإسلامية؟[1].

نعم ما لا يمكن أن يتطرق الشك إليه هو أن مصطلح البديع كان موجوداً ومتداولاً قبل ابن المعتز، والظاهر أنه كان يسمى قبل مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ) باللطيف، لكن يفهم من عبارة ابن المعتز في المقدمة: «وليعلم أن بشاراً ومسلم وأبا النواس ومن تقيَّلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه، ودلَّ عليه»[2]. يفهم منها أن ابن المعتز كان بصدد الدفاع عن أصالة البديع في الأدب العربي وعدم عوده إلى جذور أجنبية يونانية أو فارسية أو هندية.

إنه يقول: إن بشاراً ومسلم وأبا النواس لم يسبقوا إلى اختراع البديع، وأنه لم يكن لهم من فضل إلا فضل الإكثار من استعماله في أشعارهم، وأنه تسبب وتفرَّع عن هذه الكثرة في الاستعمال أن عرف في زمانهم فتمثلوه في قصائدهم، ومعنى ذلك أن أسس هذا الفن تعود إلى زمان أقدم من عصر هؤلاء، وهذا بالذات ما غرض إليه ابن المعتز لإثبات الأصالة العربية للبديع، إلا أن ابن المعتز لا يذكر من قريب أو بعيد السبب في كثرة استعمال البديع في أشعار من ذكرهم، فقد يكون السبب ميل الحياة العامة إلى الزخرفة والتنميق، والأدب دوماً في جدلية مع ميول الحياة واتجاهاتها، وقد يكون

---

(١) راجع حضارة الإسلام، جرونيباوم ٤١٥.

(٢) راجع مقدمة البديع، نشر اغناطيوس كراتشقوفسكي. طبع بغداد.

السبب تأثر الأدب العربي بكتابي الشعر والخطابة، وهو ما له أكثر من قرينة وإشارة، لكن هذا لم يكن هم ابن المعتز بحال من الأحوال، فلا تعنيه أسباب الكثرة بقدر ما يعنيه إثبات الأصالة، تلك الأصالة التي عملت الشعوبية على تغييبها في الحياة العربية الفنية والثقافية على الخصوص، ومن هنا نفهم سبب إعراضه عن تفصيلات المبرد للتشبيه كما نراها في كتاب الكامل، لأن الاغراق فيها لا يثبت الأصالة هذه، ولأن المراد تقعيد البديع لم يحل ابن المعتز على كتب الأقدمين، ولا سيما كتاب البيان للجاحظ مع أن فيها إشارات إلى أنواع بديعية، وكثيراً مما أسماه ابن المعتز محاسن الكلام، ومفارقة ابن المعتز عن الجاحظ فيما يخص الشعوبية، أن الجاحظ أخذ موقفاً متطرفاً منها، فقابل تطرفها بمثله حين ادعى أن البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم وأن سواهم من شعوب الأرض كان يجهله جهلاً مطلقاً[1].

ونلاحظ هنا **أولاً**: أن الجاحظ يخالف العقلية التجريبية التي عودنا عليها في كتابه الحيوان، فهو لم يستقرىء لغات العالم قطعاً.

وثانياً: إن طه حسين اعتبر أن مصطلح البديع زمن الجاحظ كان يطلق على وجوه البلاغة، فرتَّب على ذلك وقوع الجاحظ بالتناقض الصبياني، حيث إن الجاحظ ذكر في البيان تصورات الأمم الأخرى عن البلاغة والتي صدَّر كل منها بعبارة «قيل للفارسي ما البلاغة قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل لليوناني ما البلاغة. . . وهي نتيجة لازمة من تفسير طه حسين للبديع، على أن في المسألة وجوهاً أخرى تأتي، إلى جانب أننا نلمس من الجاحظ نفسه التمييز الواعي لكلا المصطلحين في استعمالاته، يقول: والراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتَّابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار[2] ومن الواضح أن الجاحظ يعني بالبديع ما

(١) البيان والتبيين ٣/ ٢٨١.
(٢) راجع مقدمة طه حسين لكتاب نقد النثر، الكتب العلمية، والبيان والتبيين ٣/ ٢٨١.

يجمل به اللفظ ويحسن؛ إذ من غير المعقول اعتبار هؤلاء دون غيرهم بلغاء كما لا يخفى. وعلى أي حال، إذا كان ابن المعتز لم يذكر أسباب كثرة البديع في شعر بشار ومسلم وأبي النواس، فهو لم يخف امتعاضه من هذه الكثرة التي عدَّها من أسباب الوقوع في سوء البيان[1].

وفي الجهة نفسها، يتحفنا ابن المعتز بنص غني بالدلالة، فهو يدعي في كتابه الإحاطة بفنون البديع، وأن من زاد أو نقص، فهو لا يزيد أو ينقص عما ذكره، منبهاً في نفس الموضع على أن مصطلح البديع غير معروف لدى علماء اللغة والشعر القديم، ويقول أيضاً: وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد[2] ومعروف أن الجمع لا يكون إلا لمادة سبق حدوثها، ومع هذه المعطيات كيف نقول بعلمية الرأي القائل بتأثر صاحب البديع بكتابي الخطابة والشعر لأرسطو لمجرد بعض التشابهات التي قد توجد في بعض الأحيان بين محكومين بالتباين؟[3]، ولو قيل مثل هذا في الكتاب المنسوب إلى قدامة والمسمى نقد النثر لكان له وجه وجيه، مع وجود من ينفي نفياً تاماً تأثر قدامة، أو ابن وهب بالفكر اليوناني، بل على العكس يُرى أن «وجوه البيان» أُلِّف معارضة للفكر اليوناني لأن شواهده من القرآن والسنَّة وكلام علي عليه السلام والخطب والشعر والأمثال العربية[4].

على أن هذه الإشكاليات التي عرضناها حول بديع ابن المعتز على أهميتها، لا تعدو كونها جانبية أمام الأثر الكبير الذي أحدثه في مسار النثر

---

(١) راجع البديع، ٥٨.
(٢) البديع، ٥٨.
(٣) وفي مقدمة هؤلاء طه حسين متابعةً لآراء بعض المستشرقين القائلين بأن البديع غير أصيل في العربية، ولذلك كان يجهد في العثور على الكتَّاب الفرس الذين أوحوا إلى كتَّاب العرب فنون البديع، مع أن القرآن كما يقول زكي مبارك زاخر بالصنعة الفنية. راجع، نقد النثر ١٤، النثر الفني في القرن الرابع، زكي مبارك، ١/ ٥١. راجع أيضاً، أرسطو، الخطابة، ترجمة إبراهيم سلامة، مصر.
(٤) الجابري، بنية العقل العربي، ٣٣.

العربي، وإذا كان الجاحظ ـ والذي لم يكن في تراثه ومنظومته البيانية أي أثر للفكر اليوناني عدا ما ورثه عن عبد الحميد ـ دعا وبحرارة إلى الاهتمام بالألفاظ والبنى التعبيرية، فإنه لم يقعِّد القواعد، ولم يذكر لذلك سبباً، مكتفياً بالتنظير لفكرة المعاني المطروحة، وإذا كان لم يقعِّد القواعد فإنه على صعيد الممارسة النثرية روَّج وباندفاع كبير ومثمر للتطويل والاستطراد، بل ودلَّ ـ مع مدحه لقلة الكلام وإعجابه بالإيجاز ـ[1] على أساليب تمكِّن الكاتب من دفع السأم والملل الذي يعتري القارىء، وقد وجدنا صدىً للجهود الجاحظية في تلميذيه المبرد وابن قتيبة، إلا أن هذا الصدى لم يخرج عن مستوى الممارسة الذي انتهجه الجاحظ، وهنا تكمن أهمية البديع، لأن النقاد سابقاً كان منتهى جهدهم نقد المعاني والنظر فيها من حيث القوة والفخامة، يزيد عليه الجفوة عن الأخطاء النحوية والصرفية واللغوية، ويبدو ذلك جلياً في الكامل ونزعته الإتباعية، وحرصه الظاهر على انتهاج سمت كلام العرب، وأفانينهم في التعبير، كما وتظهر هذه النزعة عند ابن قتيبة أيضاً في أدب الكاتب، فجلُّ همِّه ينحصر في البناء اللفظي، وتتضمن نزعة الإتباعية هذه مقدمة مطوية مفادها التسليم بثنائية اللفظ والمعنى مع ميل إلى مناصرة اللفظ تأثراً بنظرية المعاني المطروحة، وابن المعتز لم يشذ عن هذا الاتجاه الجارف في القرن الثالث، لكن الجديد الذي جاء به هو أنه أولى الصورة والشكل اهتماماً بالغاً، ورفع العناية بالألفاظ من مستوى الممارسة إلى مستوى التنظير، فوجَّه بذلك العقل البياني العربي إلى الاهتمام بالكل ولزوم دراسته إلى جانب ضروب التحسينات البديعية المنتجة للشكل نفسه، ولا يعني ذلك أن ابن المعتز نجح أو استطاع حصر الجهود العلمية البيانية في هذه الدائرة دائرة شكل القصيدة وبنائها اللفظي، لأننا سنجد قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) يتحفنا بكتاب جواهر الألفاظ، وعبد الرحمن بن عيسى الهمداني الكاتب (ت ٣٢٠ هـ) بكتاب الألفاظ الكتابية، لكننا من جهة أخرى

---

(١) البيان والتبيين، ١/ ٨٧.

سنجد تداعيات ما أحدثه ابن المعتز في البديع في كتاب الصناعتين وفي كتاب المثل السائر إلى زمن الانقلاب الذي تزعمه الجرجاني في نظرية المعنى، وستعرف أنه انقلاب فاشل لم يؤثر في زحمة طغيان الصياغة اللفظية على تقوية المعنى الذي اختفى حتى استحال تموجاً لا يعبأ به في بحر بني على أسس لفظية تشيَّع له خلق كثير إلى عصرنا الحالي ضمن ما يسمى بالمذهب البديعي.

على أي حال أثمرت جهود ابن المعتز، يناصره في ذلك زميله ابن طباطبا في عيار الشعر في توجيه العقل البياني العربي إلى قيمة البديع، وشكل القصيدة في مستهل القرن الرابع الهجري وعلى رأسها السجع، وإذا لم يذكره ابن المعتز في بديعه وابن طباطبا في عياره، فقد وجها العناية به في عرض تغيير المسار البياني الآنف الذكر.

وبكلام آخر إن السجع كفن من فنون البديع لم يرد في كلام ابن المعتز وابن طباطبا أصلاً، إلا أن ما أقدما عليه فتح الباب على فنون أخرى للبديع، لم تخف على ابن المعتز، يقول: «وكأني بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل، قد قال: البديع أكثر من هذا...»(١) لكنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى علَّة اقتصاره على الخمسة التي ذكرها، وما هذا الإلتباس الذي وضعنا فيه حين عدَّ الإستعارة واحدة منها؟ فاندفع طه حسين وراء هذه التعمية، فاعتبر أن البديع كان يشمل آنذاك كل فنون البلاغة، ولولا أن الجاحظ ذكر بعض من أكثر من البديع، ومن كان بديعه حسناً دون غيرهم كما مر لذهبنا هذا المذهب، يضاف احتمال دخول الاستعارة في كتاب البديع عرضاً وتسميته بالبديع باعتبار الأعم الأغلب، أو يقال في قول ابن المعتز: «الباب الأول من البديع وهو الاستعارة» أنه أراد أنها من كتاب البديع، لا من البديع الاصطلاحي.

---

(١) البديع، ٥٧. نشر المستشرق الروسي اغناطيوس كراتشقوفسكي. بغداد.

والإنصاف أنه بملاحظة كلام الجاحظ في البيان عن حدِّ البلاغة، يبدو أن البلاغة لا تزيد عن معنى الإبانة ووضوح الدلالة بما يعود إلى المعنى عند الأمم التي ذكر آراءهم، عدا الفارسي الذي ذكر في حدَّ البلاغة باباً من أبواب علم المعاني حسب تقسيمات السكاكي التي حدثت في العصور المتأخرة، مما يعني التباس أبواب العلوم الثلاثة المعاني والبيان والبديع في ذهنية القرن الثالث التباساً أدَّى إلى الخلط بين أبواب كل منها، ولا عجب فالحدود بين علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع لم تستقر إلا مع السكاكي، فإلى زمن عبد القاهر الجرجاني كانت الإستعارة من البديع كما هي عليه عند ابن المعتز، يقول: وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة... وفي موضع أخر يجعل التشبيه والتمثيل مع الاستعارة من محاسن الكلام، يقول: ... القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فإن هذه أصول كثيرة كان جلُّ محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها[1]، وعليه فما ذكره طه حسين متين، ولا تنهض القرائن التي ذكرناها في معارضة هذه الحقيقة.

على أي حال اختمرت في أوائل القرن الرابع فكرة البديع والتحسينات اللفظية في الكلام العربي شعراً ونثراً، لكن البلاغيين كالباقلاني والجرجاني وغيرهما يأنفون عدَّه من البلاغة، وقد رأينا ابن المعتز يعتبر الإسراف فيه من سوء البيان، ومتأخرو العلماء والمتكلمين أهملوه لكونه لا دخالة له في قضية الاعجاز القرآني، وما ورد منه في القرآن جاء عرضاً، لأجله لم يكن الزمخشري في الكشاف يطيل في بيان ألوانه القرآنية، لكل ذلك انتهى البديع ذيلاً لعلمي المعاني والبيان، وتحاشوا اعتباره علماً مستقلاً، غير أن البديع لم يكن خارج التصنيف العلمي البلاغي مجرد حاشية هزيلة، بل كانت له عملياً السيادة التامة تقريباً على الأساليب الكتابية فطبعها بطابعه، وبرز السجع من بينها، فحظي على اهتمام الأدباء والكتَّاب للخصوصيات التي ينفرد بها من

(١) الجرجاني، أسرار البلاغة ١٤ـ ٢٠.

حيث موسيقاه ومرونته في الاستعمال فهو سهل ليِّن في الاسم والفعل والحرف، ويفهم من عدم تنظير ابن المعتز للسجع عدم اهتمام أدباء القرن الثالث به، ومعنى ذلك أن القرن الرابع هو القرن الذي بدأ فيه الاهتمام بالسجع والبديع بشكل عام، لأن عدم ذكر السجع في كتابات ابن المعتز وابن طباطبا يكشف عن عدم استعماله، وإلا فما كان أسهل من أن يذكره ابن المعتز كنموذج يملك له أكثر من مثال في القرآن وسجع الكهان وبعض خطب العصر الأموي والعصر العباسي الأول. ومعنى ذلك أنه اقتصر على بيان الأنواع البديعية التي كانت داخلة بكثرة في نطاق الاستعمال، والسجع ليس منها لأنه لا يجيء إلا مع تكلف، لذا جعلوه من عيوب ائتلاف المعنى والقافية[١].

وأمام هذا الاجتياح العام لمنظومة البديع والسجع، لا يمكن المجازفة بتحديد من بدأ بهذا المسار في الأدب العربي، فقد كان اتجاهاً عاماً في النثر والشعر حيث أسموه الترصيع. وتفوَّح في ذلك أدباء كبار التزموا البديع، فسرى عند غيرهم كالنار في الهشيم، ولم تخمد جذوتها إلا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي في عصر ما يسمونه بالنهضة، ولنستمع إلى السيد الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) كيف يصور لنا الأوضاع في عصره:

وقد تجد في كلام المتأخرين الآن كلاماً حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع إلى أن ينسى أنه يتكلم ليُفهم، ويقول ليبين، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن ثقَّل العروس بأصناف الحلي، حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها. فإن أردت أن تعرف مثالاً فيما ذكرت لك من أن العارفين بجواهر الكلام لا يعرجون على هذا الفن إلا بعد الثقة بسلامة المعنى

---

(١) راجع قدامة، نقد الشعر ٢١٠.

وصحته، وإلا حيث يأمنون جناية منه عليه[1].

هذه هي الصورة في القرن الخامس، ولم تكن القرون التي بعده أحسن حالاً كما سيأتي، نعم وجد من شذَّ عن هذا التيار الجارف كأبي حيان التوحيدي في غير كتابه الإشارات الإلهية، والشريف الرضي في تصانيفه المعروفة، وغيرهما في عصور مختلفة ممن كانوا يأنفون السجع، أو الاسراف فيه. منهم أبو البصير فقد كتب رسالة إلى ابن العيناء (ت ٢٨٢ هـ) الذي كان يلتزم السجع في كتاباته، يقول في آخرها: وقد نفذت لي إليك رسالة العتاب، على مخرج ألفاظ الكتَّاب، وقد ملت إلى السجع على علمي بخساسة حظه، وركاكة معانيه ولفظه، إذ كنت تلوي به لسانك، وتثني به عنانك، قطعاً لحجتك، وإزاحة لعلتك[2]. وأنت ترى أن هذا الكاتب في ذروة تحمسه للتحامل على السجع يستعمل السجع، ويقول الخليفة العباسي القاهر لأحد الكتَّاب الذين يتتبعون أخبار بني العباس أن يصفهم، ثم يقول له: ولا تغيِّب عني شيئاً، ولا تحسِّن القصة، ولا تسجع فيها[3].

ويندفع أبو حيان التوحيدي إلى أكثر من مجرد الإعراض عن السجع، فنراه يعيب على الصاحب كلفه بالسجع، معلناً بصمت عن إعجابه بالأسلوب الجاحظي في تقنيات التعبير، كما تشهد بذلك كتبه، وعلى نسق الجاحظ أيضاً نراه يقحم الأسلوب الأدبي في المواضيع العلمية. وسنذكر في مقبل ما سيأتي، أن القرن الرابع شهد بداية التداخل بين الشعر والنثر، أعني أن المواضيع التي درج الشعر لفترة طويلة على احتكارها، كالغزل، والمديح، والفخر، قد برع كتَّاب القرن الرابع وما بعده في جرِّها عنوة إلى ميدان النثر ضمن فصول أتقنوا إجادتها بحل المنظوم، فأوسعوا الإغارة تلو الإغارة على

---

(١) الجرجاني، أسرار البلاغة ٦.

(٢) راجع، اختيار المنظوم والمنثور، عن شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ١٩٩.

(٣) المسعودي، مروج الذهب، ٢٤١/٤. شوقي ضيف نفس المصدر ٢٠٠.

مختصات الشعر والشعراء وجميل تصاويرهم الأخَّاذة، فتمثلوها في نثرهم، من دون أن ننسى أن الطابع العام كما سيأتي، غلبة فنون الشعر على النثر في أدب العرب على مر العصور، وهذه نقطة مهمة ساهمت بما يعتدُّ به في انحطاط النثر، وتفجير الحدود الماهوية بينه وبين الشعر، ولم تؤثر معها الأصوات المرجحة للنثر. والمفضلة له، على حماية حدوده.

ولنذكر أن ظاهرة الانفلاش هذه وإلغاء الحدود، ستولد بالطبع كماً هائلاً من المصنفات، وهو ما حصل فعلاً، حتى يمكن عدُّه من خصائص أدب القرن الرابع.

الباب السادس: النثر في عصور الانحطاط
(الأيوبي - المملوكي - العثماني)

- سقوط بغداد ٦٥٦ هـ/ حملة نابليون ١٢١٣ هـ -

المشهور أن القرن الرابع هو العصر الذهبي للرقي الحضاري في الإسلام، حيث شهدت هذه الحضارة فيه تقدماً لا يجارى، على الرغم من التمزق السياسي والإقليمي ببروز عصر الدول والإمارات، ففيه اكتمل تقريباً نقل كل الثقافات العالمية إلى اللغة العربية، واستطاعت هذه الحضارة هضم ذلك كله، ولأجلها، أي لأجل هذه الخصائص، اقتصر آدم متز في دراسته عن حضارة الإسلام على القرن الرابع.

كما بلغ التأليف ذروته في هذا القرن، وفي كل المواد، الأدب والتاريخ والحديث والتصوف والفلسفة.... وكانت التصانيف في غير الأدب تمتاز بأسلوب علمي لا يراد من خلاله إلا إيصال الفكرة، وقد عرفنا عن الجاحظ مزجه بين الأسلوبين وتغليب الأسلوب الأدبي، أي أن المادة علمية والعرض أدبي خالص، فلا عجب أن كتب أبو حيان في تقريظه عندما رأى متابعة الكتّاب لأسلوبه في الكتابة، التي عمادها كما مرَّ، التوازن والتطويل والاستطراد، إلى جانب عنايته بالتجميل اللفظي، وقد رأينا أثر ذلك فيما كتبه المبرد وابن قتيبة وأحمد بن أبي طاهر طيفور (ت ٢٨٠ هـ) وأبو عبيدة القاسم بن سلام (ت ٢٢٤ هـ) الذي تابع الجاحظ في تبرير تطويله

واستطراده بلزوم دفع السأم والملل عن القارىء.

ورأينا أيضاً مع هؤلاء أن الإيجاز، وهو مفخرة العرب كما ذكرنا، قد خبا ضوؤه، وزالت دولته، ولم يرد ذكره في تصانيفهم إلا عرضاً، حتى ابن المعتز لم يعبأ به في كتابه البديع، والمتأخرون كأبي هلال العسكري، وإن أعدوا له فصلاً مستقلاً كضرب من ضروب البلاغة إلا أنه لا يتعدى دائرة المدح والتقريظ، بينما هو في الواقع نوع مهجور، وإذا كان قدامة وابن المعتز لم يذكرا الإيجاز من فنون البلاغة، فقد تدارك الرمَّاني ذلك في كتابه النكت حين جعل البلاغة عشرة أقسام وجعل الإيجاز أولها، لكن الرمَّاني (٢٩٦ ـ ٣٨٦ هـ) في صدد الحديث عن قضية الاعجاز القرآني، تلك القضية التي شهدت البلاغة العربية قفزات نوعية في دائرتها، وهذا ما يفسر إعراض من عمل خارج هذه القضية عن مباحث الإيجاز.

على كلٍ ساد في عصور الانحطاط التطويل، والاستطراد والسجع، وبرز فيه كما هو مشهور ابن العميد (ت ٣٦٠ هـ) الذي قيل فيه: بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد[١]، وأبو بكر الخوارزمي (ت ٣٨٣ هـ) ورسائله مطبوعة، وأبو إسحاق الصابي (ت ٣٨٤ هـ) صاحب الرسائل المشهورة وكتاب التاجي في تاريخ بني بويه، والصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) وأبو الفرج الببغا (ت ٣٩٨ هـ) وأبو الفضل الميكالي، وأبو منصور الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ) وبديع الزمان الهمداني (ت ٣٩٨ هـ) صاحب الرسائل والمقامات المشهورة، وهو الفن الذي افتتن به الغربيون، واختلف فيه، فقيل اخترعه البديع[٢]، لكن ذكرها ابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) في العقد الفريد وشجع النظر فيها، كما ورد ذكرها عند ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ)، فانقدح في ذهن بروكلمان أن مصطلح المقامة يرجع إلى العصر الجاهلي، وكانت تعني آنذاك مجتمع القبيلة، ثم صارت

(١) تاريخ ابن الأثير، طبع أوروبا ٨/ ٤٤٦.
(٢) راجع مقامات الحريري ١٣ ـ ١٥ ـ صبح الأعشى ٤/ ١١٠.

تعني هذه الكلمة في العصر الأموي أحاديث زهدية تروى في مجتمع الخلفاء، تم تطور معناها مع البديع والحريري، ويفيد الحصري في زهر الآداب أن ابن دريد (ت ٣٢١ هـ) قد عمل أربعين حديثاً لم تستحسنها الطباع، فعارضها البديع بأربعمائة مقامة في الكدية[1]، مع أنه يمكن التأكيد أن المقامة كفن نشأ مع البديع، وتطور في عصور الانحطاط، وقد ألَّف فيه غير واحد، منهم: ابن الأشتر كوني (ت ٥٣٨ هـ) ويحيى بن سعيد النصراني (ت ٥٨٩ هـ) وأحمد بن بكر الرازي الحنفي، وشمس الدين بن الصيقل الجزري (ت ٧٠١ هـ) ومحمد بن إبراهيم الدمشقي (ت ٧٢٢ هـ) وشهاب الدين الخفاجي (ت ١٠٦٩ هـ) وغيرهم، وبقي هذا الفن معمولاً به إلى مطلع القرن العشرين الميلادي، وهو فن كلُّه أو جلُّه تزويق وتكلُّف وسجع بارد، يستأثر السمع، خلي من اللمع، ليس منه طائل، وبينه وبين المعاني حائل، وكان آخر من عمل المقامات على أسلوب الحريري هو المويلحي في كتابه عيسى بن هشام، واليازجي في مجمع البحرين، وحافظ إبراهيم في ليالي سطيح، وزاد الطين بلة أن السجع ومنظومة البديع التي تعاظمت ككرة الثلج عبر أحقاب طويلة كان اللاحق فيها يزيد على ما اكتشفه السابق، تصاحبت مع المقامات كفن جاء تتويجاً للإغراق في الصناعة اللفظية التي كان يعتمل في داخلها، أي داخل هذه الصناعة، إعراض عن تمحيص أوضح لعلاقة النثر بالشعر، ربما اكتفاءً بالتفريق النظري الذي اعتمده ابن طباطبا في مستهل كتابه. عيار الشعر، حين جعل المعيار فيه الوزن فحسب، ومن الواضح أن هذه الضابطة قد تضاءلت أهميتها، وعتمت عن حكاية واقع الكلام العربي بشقيه في مقبل الأيام، حيث اختلطت موضوعات كل منهما مع الآخر، فاكتسب النثر بعد طول المدة القدرة على إثارة العواطف، وهو ما كان يستأثر به الشعر سابقاً.

(١) راجع العقد الفريد ٢/ ٢٠٠ بولاق، الشعر والشعراء ١٩، دائرة المعارف الإسلامية مادة مقامة، زهر الآداب ١/ ٣٠٧.

أثر العسكري في أدب الانحطاط:

وهنا لا أريد أن أترك القرن الرابع من دون الحديث عن شخصية تميزت بسعيها الدؤوب لوضع منهجية علمية لكل من النثر والشعر ضمن قواعد وفنون تساعد على تفهمهما بعمق وروية، عنيت أبا هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين، الذي جمع بين دفتيه توجهاً علمياً، وتوتراً خصباً، وهو ما كان يفتقده ابن العميد والصاحب، والصابي والخوارزمي وبديع الزمان وقابوس بن وشمكير، وأبوالعلاء، ومن تأثر بكل هؤلاء، لأن أقصى ما جاؤوا به لم يتخطَّ مستوى الممارسة والتطبيق، ولم يحاول أي منهم وضع منهجية علمية لهذه الممارسة كما فعل العسكري، فهؤلاء سجعوا، واستعملوا البديع في شعرهم ونثرهم، لكن لم يتحفنا أي منهم بمواضع حسن السجع أو قبحه وأنواعه، كما لم يحدثنا أحدهم عن الطباق والتجنيس ومواقعهما في الكلام العربي...

ولننظر فيما جاء به العسكري، أو ساهم في إبداعه وتثبيته في الثقافة العربية مما كان له دور مهم في مسيرة النثر.

أول ما يطالعنا به العسكري مدحه للجاحظ ولكتابه البيان والتبيين، وهي نغمة سمعناها من ابن قتيبة وابن طباطبا وأبي حيان التوحيدي وغيرهم.

وعلى نسق ابن قتيبة يعرض العسكري ـ وهو المولع ببيان المبادىء التصورية لصناعة الكلام!!! ـ التعريف المرتضى للبلاغة، حيث أقصى من جملة التعريفات التي ذكرها للبلاغة ـ وبعضها مأخوذ من الجاحظ[1] ـ تعريفات الفلاسفة والمتكلمين خوف الإطالة كما يقول، وكأن العسكري حريص هنا على ألاَّ يتَّهم، بالسلفية التي عرفناها عند ابن قتيبة عندما شكى

(١) راجع البيان والتبيين، تعريفات البلاغة، وصحيفة بشر بن المعتمر في أصول البلاغة، ١/١٢٨.

من إقبال الناس في عصره على المنطق والفلسفة، وسرد العسكري لتعريفات البلاغة لا يقتصر أو يعني مجرد المتابعة فحسب، فقد أضاف جديداً مما لا نجده في حدِّ البلاغة عند المتقدمين، قال: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن. على أن العسكري قد تنبَّه جيداً إلى اضافته في التعريف، الذي يمكن تنصيفه إلى شقين: الأول كلاسيكي اتباعي، وهو ايصال المعنى، وإفهامه السامع، وهذا هو الجزء المعروف والمتداول بين البلغاء، والشق الثاني ابداعي جديد، يحاول العسكري تثبيته في البلاغة العربية، فكان أن استغرق الفصل الثاني من كتابه الصناعتين، وقبل أن أنقل كلامه هنا أو بعض كلامه، أرجو التنبه إلى تعبيره عن هذه الإضافة بالشرط الذي نرى فيه تعبيراً، بريئاً، لأنه من المؤكد عدم اهتمامه بالتفرقة العقلية بين الجزء، أعني جزء الماهية، والقيد والشرط، والظاهر التباسها وتمازجها في عقلية القرن الرابع، قال:

فنقول: البلاغةُ كلُّ ما تُبلغُ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورةٍ مقبولة ومعرض حسن.

وإنما جعلنا حُسْنَ المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عبارته رثةً ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى.

ألا ترى إلى معنى الكاتب الذي كتب إلى بعض معامليه: قد تأخر الأمر فيما وعدت حمله ضحوة النهار، والقوم غير مقيمين، وليس لهم صبري، وهم في الخروج آنفاً؛ فإن رأيت في إزاحة العلّة مع الجهبذ فعلت إن شاء الله. فمعناه مفهوم ومغزاه معلوم، وليس كلامه ببليغ.

فهذا يدلُّ على أنّ من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهوماً واللفظ مقبولاً على ما قدمناه.

ومن قال: إن البلاغة إنما هي إفهام المعنى فقط، فقد جعل الفصاحة،

واللكنة، والخطأ، والصواب، والإغلاق، والإبانة سواء.

وأيضاً فلو كان الكلام الواضح السهل، والقريب السلس الحلو بليغاً، وما خالفه من الكلام المستبهم المستغلق والمتكلف المتعقد أيضاً بليغاً لكان كلُّ ذلك محموداً وممدوحاً مقبولاً، لأن البلاغة اسمٌ يمدح به الكلام.

فلمَّا رأينا أحدهما مستحسناً، والآخر مستهجناً علمنا أن الذي يستحن البليغ، والذي يستهجن ليس ببليغ.

وقال العتابي: كلُّ من أفهمك حاجته فهو بليغ. وإنما عنى: إن أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيِّرة فهو بليغ.

ولو حملنا هذا الكلام على ظاهره للزم أن يكون الألكن بليغاً؛ لأنه يفهمنا حاجته؛ بل ويلزم أن يكون كلُّ الناس بلغاء حتى الأطفال، لأن كلَّ أحد لا يعدم أن يدل على غرضه بعجمته أو لكنته أو إيمائه أو إشارته؛ بل لزم أن يكون السنور بليغاً؛ لأنَّا نستدلّ بضغائه على كثير من إرادته. وهذا ظاهر الإحالة(١).

من الواضح بعد تأملنا في هذا النص إبراز العسكري للجانب اللفظي في حد البلاغة، ومن المؤكد أيضاً أنه سعى إلى الاستشهاد لذلك من كلام القدماء ممن سبقوه في هذا الفن، وعملوا على وضع القواعد لمن يتعاطاه، إلا أنه لم يجد بغيته عندهم، حتى الجاحظ لم يسعفه بشيء في هذا الصدد، وعليك التأمل في تمحله لتأويل كلام العتابي، حيث حمل كلامه على غير ما ينبغي فهمه عليه، ولما لم يجد أحداً يستعين به، أو يستشهد بقوله، تمسك بمقالة من لا عهد له ولا شهرة في البلاغة، وهو محمد بن الحنفية حيث ذكر ما نقل عنه في تعريف البلاغة: البلاغة قول تضطر العقول إلى فهمه بأسهل العبارة. ولن يشك أحد لو بقينا وهذه العبارة في أن مراد ابن الحنفية بسهولة العبارة عدم كونها وحشية غريبة، لكن العسكري لا يريد أن نفهمها بهذا

(١) الصناعتين ١٠ ـ ١١ ـ ١٩.

النحو، بل يريد تعظيم شأن اللفظ مقابل المعنى فوضع عبارة ابن الحنفية في هذا السياق، بيد أن ما جاء به العسكري لا نجده في تعريفات البلغاء الذين ذكرهم في الفصل السادس والتي من بينها تعريف حكيم الهند للبلاغة، المتضمن إهمال جانب اللفظ فيها، عدا قوله متخيَّر الألفاظ، ولأن هذه العبارة يتبعها حكيم الهند بقوله: ولا تنقح الألفاظ كل التنقيح، فهي لا تفيد العسكري في انتصاره للفظ.

وفي الجانب الآخر، وعلى الرغم من أن العسكري أولى الألفاظ أهمية قصوى، إلاأنه لم يطمس للإيجاز ذكراً، فقد أورد أقوالاً كثيرة تشيد بالإيجاز، وتدل على أهمية بيان كثير المعاني في قليل الكلام، لكنه يتجاوزها، وهو نفسه ذكر في ديوان المعاني عن ابن العاص أن البلاغة الاقتصار على الإيجاز، والعسكري هنا يستدرك ما فاته في الصناعتين، فيعمد إلى التعليق مستعيناً بقول ابن قتيبة في مقدمة أدب الكاتب من أن الإيجاز لا يصلح لكل مقام، ولا ينسى أن يكرر كلام أبرويز المشهور الذي سمعناه في أدب الكاتب، والإيجاز إذا كان لا يصلح لكل مقام فهو يصلح، كما يقول العسكري، في الشعر دائماً، لأن شأنه أن يكون كالوحي[1].

ثم التوجه إلى المعاني لا طائل تحته عند العسكري، لأنه يقول متابعة للجاحظ في نظريته في المعاني المطروحة التي يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي[2] فإذاً ليس الشأن في إيراد المعاني وتوليدها؛ لأن الزيادة فيها طمع في غير مطمع، وأن ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غِنىً عن تناول المعاني ممن تقدَّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم ـ إذا أخذوها ـ أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها

---

(١) ديوان المعاني: ٥٣٤ ـ ٥٣٥ ـ ٥٣٨.

(٢) الصناعتين: ٥٧ ـ ٥٨ ـ ١٩٦، صبح الأعشى ٢/ ٢٩٨، الحيوان ٣/ ١٣٠، الموازنة ٢١١.

وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها؛ ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين.

وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه: لولا أنَّ الكلام يعاد لنفد. وقال بعضهم: كلُّ شيء ثنيته قصر إلاَّ الكلام فإنك إذا ثنيته طال. على أن المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيِّد للسوقيَ والنبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها.

وفي موضع قبل ذلك يقول: وهذا يدل على أن أعظم مدار البلاغة على تحسين اللفظ؛ لأن المعاني إذا دخل بعضها في بعض هذا الدخول، وكانت الألفاظ مختارة حسن الكلام؛ وإذا كانت مرتبة حسنة والمعارض سيئة كان الكلام مردوداً[(١)].

وإذا كان كل عمل البليغ والأديب في الألفاظ فلا غرو في وضع اسم لهذه الصنعة، وقد اختار العسكري فعلاً تسمية صناعة الكلام، وهو اصطلاح لم يكن شائعاً قبل العسكري، بل لم يكن مستعملاً بحسب تتبعنا، كمصطلح يطلق على هذا المعنى إلا عند الجاحظ، حيث ذكر له ابن النديم كتاب صناعة الكلام، لم يصل، وكان الشائع تعبير صناعة البلاغة، ألَّف بهذا العنوان كل من أبي سعيد السيرافي وخشكنانجه، بينما استعمله العسكري في مواضع عدة، بل وضع كتابا يبدو أنه مفقود تحت عنوان صناعة الكلام. ثم نجد بعد العسكري هذا المصطلح دائر بين الكتَّاب فتردد ذكره كثيراً في صبح الأعشى[(٢)]. ومن الواضح أن العسكري بهذه الإجراءات قد وطد نظرية المعاني المطروحة في البلاغة العربية التي أحدثها الجاحظ، فالشعراء لا

---

(١) الصناعتين ١٩٦ ـ ١٩٥.

(٢) راجع الفهرست ٢٩٤ ـ ٩٩ ـ الصناعتين ٥ ـ ١٥٤، ديوان المعاني ٥٣٧ صبح الأعشى ٢/٣٣٨.

يتفاضلون حسب هذه النظرية بالمعاني فهي مشتركة بينهم جميعاً، وإنما يتفاضلون بتصويرها وتزيينها، فالشعر كما البلاغة على هذا مجرد توشية وتنميق.

والإنصاف أن العسكري أصاب نجاحاً باهراً في حركة الأدب العربي، نجاحاً أثار حفيظة عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) مؤسس علمي البيان والمعاني، فانبرى لمجابهة المد اللفظي الذي اجتاح النثر، فكتب ما كتب عندما رأى الكتَّاب انصرفوا عن المعاني إلى الألفاظ، واستطاع عبد القاهر أن يخطو خطوة واسعة في الانتصار للمعاني، ولاقى ذلك ترحيباً، إلا أنه على صعيد الممارسة بقي التيار اللفظي هو المسيطر، وبقي ما أحدثه عبد القاهر مهمشاً، بل غدا عند أنصاره إلى قوالب جامدة وقواعد جافة كما نراها مع الفخر الرازي في نهاية الإيجاز، وضياء الدين بن الأثير في المثل السائر، وأخيراً وليس أخراً عند السكاكي وشراحه، ولهذا أسبابه، يمكن اختزالها في أن قرائح الأدباء والشعراء عقمت عن انتاج المعاني أو التجديد، وقد لاحظ ابن خلدون. بحق في حديثه عن علم الأدب، أن النزوع إلى البديع يدين في وجوده إلى فقر الكتَّاب في المعاني وغلبة العجمة.

وكان لذلك صدى عند الشعراء فقد عجزوا أيضاً عن ابداع صور غير ما تسلموه من القدماء التزاماً بعمود الشعر، وعندما أتى أبو تمام بجديده في عالم الشعر، اتهم بغرابة معانيه، وكأن الغريب مرفوض والجديد آفة، ويظهر للمراقب وكأن المسألة حرص شديد على أصالة الشعر، وتمحض عربيته، وكأن أبا تمام حورب لتأثره في شعره بضروب ثقافته في الفلسفة وغيرها من العلوم الدخيلة، دون البحتري.

على أن العسكري في تحديده لهذا المنهج لم يكن ليكتب له النجاح لو لم يجد تربة خصبة لطروحاته، فالسجع قد انتشر انتشاراً واسعاً على يد ابن العميد، الذي كان كما قلنا صبّاً بالبديع، وقد تبعه على ذلك خلق كثير، فهو عميد مدرسة السجع التي سار على منوالها، أبو اسحاق الصابي، وأبو بكر

الخوارزمي، وابن عباد... وفي هذا القرن أيضاً، نجد انتشار اغارة الكتاب كما سبق أيضاً على تصاوير الشعراء ومعانيهم، ونشهد على يد الآمدي (ت ٣٧٠ هـ) المحاولة الأولى على ما يبدو لبيان كيفية ذلك في مصنفه «نثر المنظوم» كذلك فعل خشكنانجه (ت ٣٧١ هـ) في كتابه «النثر الموصول بالنظم»[١].

وإذا كان الشعر مبنياً على الإيجاز؛ لأن شأنه أن يكون كالوحي ـ لذا كان نفس وجود الشعر في العصرالجاهلي سواء أكان سابقاً على النثر أو لاحقاً، دليلاً على بناء العقلية العربية على الإيجاز، وإنما كان بناء الشعر على الإيجاز لتقيده بالوزن والقافية من جهة، ولأن حسن الشعر أن يكون تلميحاً واشارة من جهة أخرى ـ فالأمر إذا سرقت معانيه، وأُقحمت في النثر، أن يعتورها التطويل، وكيف يمكن التطويل والمعاني محدودة؟ هنا كان لا بدّ للكتّاب من مط المعاني وتمديدها، فلم يجدوا أمامهم إلا التهويلات وإلا المبالغات، والإغراق في الزخرف والتنميق، ومن جماع هذا كله وجد العسكري مادة خام بنى عليها منهجه في الانتصار للألفاظ.

ثمة ما يفيد بلا مواربة أن الموالي كالبرامكة، وبني ميكال، والصوليين، قد لعبوا دوراً كبيراً في عكس الأمور، فبعدما كان الإيجاز محط اعجاب العربي، وموطن اهتمامه، ولأجله لجأ إلى الإعراب والاشتقاق في لغته، وبعدما سعى العربي وبكل ما أوتي من قوة إلى تسرية الإيجاز الذي بنى عليه قصيدته وشعره إلى النثر، فرأيناه يسارع إلى اختراع النحت، فقال البسملة إيجازاً بدل بسم الله الرحمن الرحيم، والحمدلة بدل الحمدلله رب العالمين، وسمعل بدل قال السلام عليكم، وصلدم للحافر إذا اصطدم بدل أن يقول اصطدم حافر الدابة فأحدث صوتاً، وهكذا، وفي ذلك غاية الإيجاز، رأينا الموالي يقلبون الحال رأسا على عقب، ورأينا ابن الرومي (٢٢٢ ـ ٢٨٣ هـ) على خلاف الشعراء يطيل في قصائده، ورأينا ابن

---

(١) راجع الفهرست.

العميد، والخوارزمي والبديع والحريري.... يتسابقون إلى ضروب التنميق والوشي والزخرفة اللفظية، وشيئاً فشيئاً أخذت تنداح أمامهم أنواع بديعية جديدة لم يتنبَّه لها ابن المعتز، فبينما كانت عنده خمسة غدت في القرون اللاحقة تناهز المئة والأربعين نوعاً، وستعرف ما أضافه المعري فزاد الطين بلة، وتفاقم الأمر إلى عصر النهضة حيث عمل رجالها على نزع الشوائب التي علقت بالشعر والنثر والتفلت منها، بعدها فاضت فنون العربية إلى منفسح من تصورات دخيلة زادت في فساده، نعم كان البديع والزخرف الفني والسجع موجوداً في الكلام العربي، فالإسجاع عادة الكهان في الجاهلية، والصدر الأول كانوا يعرفون البديع حق المعرفة، لكن كان عندهم في غاية الحسن والجمال[1]، كما أن القرآن زاخر بشتى أنواع البديع، وهو لم يخاطب إلا قوماً قد فتنوا ببلاغته، واستشعروه بأحاسيسهم الفنية، ولا يمكن ـ كما قيل ـ أن هذا الحس لديهم نشأ في يوم وليلة، وإنما هو ثمرة تاريخ كانت تمشي فيه البلاغة الفنية العربية الهوينة في العصر الجاهلي، إلا أن ما حصل في القرن الرابع والعصور التي تلته هو فقدان منظومة البديع شروط حسنها كما نجدها في القرآن، وأضحت اللغة ـ كما سيأتي ـ آلة عبثية ليس إلا، وسيلة يبرز من خلالها الكتَّاب فنون مهارتهم في الإنشاء باستنساخ العبائر واجترارها، ثم عرضها بألفاظ متغايرة، ومن يراجع الإنتاج الأدبي في القرن الرابع وما بعده سيجد أن اللغة فيها كتبت بأساليب المراد منها الحفظ والتسلية، لا لتكون أداة في التواصل المعرفي، أو لتطرح إشكالية معرفية ملحّة، لا أقول أن المعاني لا قيمة لها بل أقول أن لا وجود للمعاني حتى توصف بأن لها قيمة أو لا، إنما الأهمية للتعابير والألفاظ، كيف تطرز وتوشى وتزين وتجمل، وهذا بعض ما صادفه العسكري فخطَّ له منهجاً محكم البنيان مستمداً من الجاحظ، وبالأخص من نظريته في المعاني المطروحة، والتي تصيِّر الكاتب عبداً لمجموعة من الألفاظ، يجرُّ إليها المعاني عنوة، ويشدُّها شداً، ولم

---

(١) راج البيان والتبيين ١/ ٢٤١، ديوان المعاني ٢٠٥، العقد الفريد ٢/ ١٩٣.

يجانب «كارادوفو» الصواب حين قال متابعاً المسعودي: إن الموضوع عند الجاحظ ليس إلا وسيلة للاستطراد[1]. وكذلك كان حال كل من تأثر برائد البيان العربي!!!.

المظاهر العامة للانحطاط:

هل صار واضحاً لماذا أُكثر اللَّهج في وصف المميزات النثرية في القرن الرابع؟ ومع ذلك أميل إلى إعادة بيانها بكلام آخر؟.

ساد في هذا القرن الولع بتنميق الألفاظ ووشيها، ألفاظ لا تهدف إلا نفسها فهي الوسيلة والآلة، وهي الهدف والغاية، وقد رأينا أن ما استحدثه الكتَّاب المتأثرون بطريقة عبد الحميد والجاحظ وصل إلى أقصى انحطاطه في العصور المتأخرة، مثَّل هذا الانحطاط في الدولة الغزنوية العميد، وبرز الإسكافي وأسرة بني ميكال النيسابورية الذين كانوا يولون دواوين السامانيين، واشتهر الصاحب بن عباد وابن العميد الملقب بالجاحظ الثاني[2]. في الدولة البويهية، أما في الدولة الزيارية فاشتهر قابوس بن وشمكير، إلى جانب البديع والخوارزمي وأعلام كثيرة ساروا نفس الطريق، وفي العصور المتأخرة هذه بدأ النثر المبني على السجع ومنظومة البديع يتفلت من ديوان الرسائل في الخلافة إلى الكتَّاب خارجه، فسار فيهم سير النار في الهشيم، ولم يسلم من هذا الاجتياح المؤرخون وأصحاب الرسائل الاجتماعية، كما يلاحظ ذلك في بعض رسائل البديع والخوارزمي، والظاهر أن أبا هلال الصابي هو من أوائل من بدأ في مزج الأسلوب العلمي والتاريخي بالأسلوب الأدبي الشائع مع ما بينهما من تضاد، فالمؤرخ يطلب الوقائع وتصويرها، والأديب همُّه الأوحد آنذاك تنميق الألفاظ وتجميلها، يظهر هذا المزج في كتابه التاجي في أخبار بني بويه، ثم تبعه العتبي في كتابه اليميني

(١) راجع الفن ومذاهبه في النثر العربي شوقي ضيف ١٦٦، مروج الذهب ٤/١٣٦.
(٢) راجع وفيات الأعيان ٢/٥٧، دائرة المعارف الإسلامية ١/ ٢٤٤.

في أخبار محمود بن سبكتكين الغزنوي، والفتح بن خاقان في كتابه قلائد العقيان، وبقي هذا الأسلوب إلى زمن ابن عربشاه الذي اعتمده في كتابه عجائب المقدور في نوائب تيمور، وابن شداد في كتابه النوادر السلطانية في المحاسن اليوسفية.

ومع أبي العلاء المعري (٣٦٣ ـ ٤٤٩ هـ) يخطو النثر العربي خطوة جبارة أدخلته في غياهب أخرى ومزالق جديدة، فمعه نما البديع والسجع، وزاد عليه التعقيد والغريب في اللغة كما يظهر ذلك في كتبه ورسائله، وكانت هذه الطرق النثرية الآنفة الذكر إذا ظهرت في إقليم عمت سائر الأقاليم، وقد سرت خصائص الأدب والتصنع في النثر من المشرق إلى الأندلس والمغرب ومنه سرى إلى أوروبا إبَّان عصر الترجمة، نرى تأثر المغاربة بالمشارقة فيما خلَّفه ابن شهيد (٣٨٢ ـ ٤٢٦ هـ) وابن زيدون (٣٩٤ ـ ٤٦٣ هـ) ولسان الدين بن الخطيب (٧١٣ ـ ٧٧٦ هـ) الذي اشتهر بإطنابه وترسُّله، كما اشتهر بطريقة المشارقة في مصر ابن عبدكان أيام الدولة الطولونية، ثم نجد القاضي الفاضل ونثره وسجعه الذي تأثر فيه بابن الشخباء من كتَّاب العصر الفاطمي، وحمل كل هذا الإرث إلى الدولة الأيوبية، وتشارك في ذلك مع العماد الأصفهاني الكاتب الثاني فيها.

وكان القاضي الفاضل في عصره كالجاحظ، فتأثر به الكتاب وشغفوا، ويحدثنا النويري عن ذلك بقوله: إن كل فاضل بعد الفاضل فضلة[(١)] وبقي أثر القاضي ممتداً إلى عصر المماليك، فتمثلته أعلامه الأدبية كابن نباتة المصري وابن فضل الله العمري ومحي الدين بن عبد الظاهر فنهجوا نهجه في التفنن بالجناس والطباق والبديع عامة. وإذا كان الطابع العام لهذه العصور الاهتمام بالبديع وجعله كعبة المقصود، فمن الطبيعي والحال كذلك أن تتوجه الهمم إلى التأليف في البديع نفسه كمنظومة يعمل من خلالها الأدباء والكتاب، وقد رأينا أن أول من ألَّف في البديع هو ابن المعتز، إلا أنه اقتصر على أنواع قليلة

---

(١) نهاية الأرب ٨/٢.

منه، ولمّا كانت الأنظار قد توجهت إلى التنقيب على أنواعه الأخر فمسلسل الاكتشاف جار، وقدِّر لأسامة بن منقذ في القرن السادس أن يضع كتابه البديع في نقد الشعر ففاق البديع، وتبعه الوطواط في كتابه حدائق السحر في دقائق الشعر، ثم جاء السكاكي فأفرد للبديع علماً كما قلنا، وبزَّ هؤلاء جميعاً ابن أبي الأصبع (ت ٦٥٤ هـ) في كتابيه بديع القرآن وتحرير التحبير، والظاهر أن التصنيف العلمي في فن البديع قد بلغ غايته فشرعوا في تزيين هذا الفن نفسه، فوضع علي بن عثمان الأربلي (ت ٦٧٠ هـ) أول بديعية منظومة وهي عبارة عن قصيدة مديح لأحدهم، وأودع في كل بيت نوعاً بديعياً، فشق بذلك الطريق أمام صفي الدين الحلي (ت ٧٥٠ هـ) فنظم قصيدة مديح للرسول على شاكلة قصيدة البوصيري في ١٤٥ بيتاً ضمنها أنواع البديع وأقسامه، ثم تتابعت البديعيات، وهي سمة بارزة في نتاج عصور الانحطاط، فكتب ابن جابر (ت ٧٨٠ هـ) وغيره، وأشهرها بديعية ابن حجة الحموي (ت ٨٣٧ هـ) التي شرحها في كتابه خزانة الأدب، وهو مشهور، كما كان للسيوطي بعده بديعيته التي لم تشتهر، وشاركت النساء في هذا الفضل!!! فصنفت عائشة الباعونية (ت ٩٢٢ هـ) وكذلك شارك المتصوفة فأسهم عبد الغني النابلسي (ت ١١٤٣ هـ) ببديعيتان.

وكان يأمل المرء هنا أن يجد من يقف في دائرة الضوء معاكساً للتيار، وإذا لم يمثل ابن خلدون في رائعته «المقدمة» الاتجاه المعاكس فممن نتوقع هذا الموقف إذاً؟ إلا أن ابن خلدون على الرغم من وفرة النقاط المضيئة والفسحة الإبداعية في نصوصه، يصيبنا بخيبة أمل، فهو ينسج على منوال من سبقه، فيولي الألفاظ أهمية، ويفضلها على المعاني التي يراها كما يراها الجاحظ مطروحة للقاصي والداني، وقد عقد الفصل السادس والخمسون من الباب السادس لبيانه، قال: اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل. . . . وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا

تحتاج في تكلف صناعة في تأليفها، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة...

وكما ترى توسعت الاتجاهات الأدبية فيما يخص البديع التي هيمنت على الأساليب النثرية، وبعد أن كتب لهذه المنظومة السيطرة التامة، أخذت تعض نفسها، وتدور على حالها اجتراراً وتكراراً، صورة رجعية تتضمن التضحية بالمعنى في سبيل المبنى، متمثلاً في تقديم المادة في صور مختلفة، فانقلب الكتَّاب إلى مجرد ناقلين للأعمال السابقة.

وإلى النقول في مفهومها الصحيح تضاف الشروح والحواشي أوالمختصرات تقتطع اقتطاعاً ويلفّق بعضها إلى بعض تلفيق الأوراق تقتطع بالمقصّ وتلفّق بالغراء. وفي النهاية فإنّ الأمر يتمثّل في تقديم نفس المادة في صور مختلفة. وأخطر نتائج هذه الظاهرة، وهي في مبتدئها أصل دينيّ أنّه حولّ العرب عن كل تجديد دائم في الجانب غير الديّني من الأدب فالكتاب العربيّ في العصور المتأخّرة سواء كان دينيّاً أو قصدت منه المنفعة العاجلة وسواء كان مختصراً أو مجموعاً موسوعياً فإنّه قلّما يستحقّ أنّ يذكر في غير فهرس شامل يستعمله العلماء المتبحرون في العلم وهذا الانتاج الضخم المتكدّس على رفوف المكتبات قد ينحصر لو عملنا على أن نستخرج منه ما يحويه من طريف حقاً ـ في كميات ضئيلة رغم ثروته الظاهرة. ويمكننا أن نجزم دون أنّ نفرط في التناقض أن الأدب الحق الأدب الذي له قيمة عالميّة لم يجد مجالاً للتعبير إلاّ في الشعر وفي عدد قليل من المؤلفات المكتوبة نثراً مرسلاً أو سجعاً سنحاول أن نلفت إليها عناية القرّاء وللعرب مع ذلك مؤلفون ذو قيمة أنشأوا فنوناً طريفة جديرة بأنّ يتعاطاها الكتّاب غير أنّ الواحد من هذه الفنون، بعد فترة يتّبع فيها مقلّدون ضعفاء طريقة الأستاذ، يأفل ويزول أو يحرّف عن وجهته الأولى ويشوه ويجرّ كالغلّ الثقيل[1].

---

(١) تاريخ اللغة والآداب العربية، شارل بلاّ، دار الغرب الإسلامي. ٣٥ ـ ٣٦.

أنظرت إلى ما آلت إليه الأمور بعدما لم يكن للعرب عهد بذلك كله، وإنما قصاراهم إجادة الخطبة؟ ونعم أن يقال: إن التطويل والتكرار من أمراض الحضارة، ولقد أصاب «جاك بيرك» كبد الحقيقة حين وصف الشرق بأنه موطن الكلمة، وموطن الإنسان الذي يتلقى الكلمة ويكثرها[1].

ولولا أن النثر تغيَّر هذا التغيُّر المرذول الذي طبعه بطابع الصنعة الثقيلة والممجوجة في الأسلوب الانشائي، والمبالغة اللامبررة في صور البديع البيانية؛ لتبوأ الصدارة في لغة العلوم والفنون، وما كان يصار إلى اعتماد نثر آخر، خاصة أن التراث الإنساني كله كان باللغتين العربية واللاَّتينية آنذاك، ولنستمع إلى الزيات يلخص هذه الفترة قال:

الإنشاء مظهر العقل، ومرآة الخاطر، يتأثر بما ينال المدارك والمشاعر من عوامل الحضارة، ونتائج العلم، وظواهر العمران.

ولقد كان لذلك الانقلاب العباسي أثرٌ عظيم في العقول والميول ظهر على أقلام الكاتبين وألسنتهم. فقد استنبطوا عيون المعاني، وتخيروا شريف الألفاظ، مما لم يكن حوشياً ولا سوقياً، وفتحوا أبواب البديع، وعنوا بالتنميق والتنسيق.

ولما استبحر العمران، وطما بحر الخراج، واتسع نطاق الدولة، لم تعد الكتابة مقصورة على الدواوين وإنشاء الرسائل كما كانت في الدولة الأموية، بل تعدتها إلى أغراض شتّى، كالتصنيف والترجمة، والمقالات، والمقامات، والعهود، والوصف، والمناظرة، وإنشاء الكتب في الاهداء والاستهداء، والتعارف قبل اللقاء، والشكر والعتاب والتعازي والتهاني والاستعطاف، وغير ذلك من المعاني الحضرية التي لم يعهد أكثرها من قبل.

وحلت الكتابة محل الخطابة في قمع الأهواء، وردع الأعداء، وإطفاء

---

(١) جاك بيرك، العرب من الأمس إلى الغد ١٤ تعريب: علي سعد، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٢.

الفتن وتأليف القلوب. ثم تنوّع الكتّاب بتنوع الدواوين: فكان منهم كتّاب الخراج والنفقات، وكتّاب المظالم والقضاء، وكتّاب الجيش والشرطة، وكتّاب الضيّاع والإقطاع، وكتّاب الرسائل، وهؤلاء هم أساطين البلاغة وأستاذو البيان وموضوع أدب اللغة؛ لأن كتابة غيرهم لا تستدعي تفوقاً ولا تأنقاً.

وظلت الكتابة في أول العصر العباسي في أسلوب عبد الحميد من الميل إلى الإيجاز والقصد في الغلو والتنميق، ولا سيما في الرسائل والتوقيعات، فإن النظر فيها أكثر ما يكون للخلفاء والوزراء، عنهم تصدر، وإليهم ترد. وكان جعفر بن يحيى يقول في إيثار الإيجاز: «إن استطعتم أن تجعلوا كتبكم كلها توقيعات فافعلوا».

فلما نزع العرب إلى الترف، وزاد اختلاطهم بالفرس، أخذوا يتأنقون ويطيلون، وازداد ذلك بتراخي الزمن حتى خرجوا عن أساليب القدماء، وعاقبوا الجمل على المعنى الواحد، ورأوا ذلك التكرار أبلغ للمعنى، وأوقع في النفس؛ واعتقدوا مذهب الإيجاز في صدر الإسلام وبعده كقول يزيد لمروان وقد تلكّأ في بيعته: «أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى فاعتمد على أيهما شئت» فقال ابن قتيبة في أدب الكاتب: «إن هذا لو قيل الآن لم يأت بالتأثير المطلوب؛ والصواب أن يطيل ويكرر، ويعيد ويبدىء، ويحذر وينذر». ثم مالوا إلى الازدواج والسجع، وتضمين الأشعار والأمثال. وكل ذلك جار مجرى الطبع لحسن التصرف في المعنى وقلة التكلف في اللفظ.

فلما ضعفت الخلافة وقام بالأمر غير أهله، سرى الضعف إلى الكتابة، فجهل أربابها الغرض منها، ومالوا إلى زخرف القول وتدبيج اللفظ بأنواع البديع، وأوغلوا في ذلك حتى سمجت مبانيهم وفسدت معانيهم، فكانت مموّهة الظاهر مشوّهة الباطن، كسيف من الخشب في غمد من الذهب. وليتهم وقفوا بهذا الأسلوب عند الرسائل والعهود، بل خرجوا به إلى تصنيف الكتب وتدوين العلوم، كتاريخ العُتبي والفتح القدسي.

وكتَّاب هذا العصر أربع طبقات نبغت كل طبقة في عصر من عصوره الأربعة؛ فالطبقة الأولى رئيسها ابن المقفع، وطريقته تنويع العبارة، وتقطيع الجملة، والمزاوجة بين الكلمات، وتوخي السهولة، والعناية بالمعنى، والزهد في السجع. وقد حدَّ البلاغة فقال: «هي التي إذا سمعها الجاهل ظن أنه يحسن مثلها». وقال لبعض الكتاب: «إياك وتتبُّع الوحشي من الكلام طمعاً في نيل البلاغة فإن ذلك هو العيُّ الأكبر». وقال لآخر: «عليك بما سهل من الألفاظ مع التجنب لألفاظ السفلة». ومن رجال هذه الطبقة يعقوب بن داود، وجعفر بن يحيى، والحسن بن سهل، وعمرو بن مسعدة، وسهل بن هارون، والحسن بن وهب.

والطبقة الثانية رئيسها الجاحظ؛ وطريقته أشبه بالطريقة الأولى في سهولة العبارة وجزالتها، وإنما تمتاز بتقطيع الجملة إلى فقراتٍ كثيرة مقفَّاة أو مرسلة، وزيادة الأطناب في الألفاظ والجمل، والاستطراد، ومزج الجد بالهزل لدفع سآمة القارىء، وتحليل المعنى واستقصائه، وتحكيم العقل والمنطق، والاعتراض بالجمل الدعائية. ومن رجال هذه الطبقة ابن قتيبة والمبرَّد والصولي.

والطبقة الثالثة رئيسها ابن العميد؛ وطريقته أعلق بالنفس وأملك للوجدان لأنها شعر لا يعوزه إلا الوزن. وهي أشبه بالطريقة الاتباعية عند الفرنج. لتقيدها بقيود لا بدَّ من مراعاتها وتغلبها على سائر الأساليب.

فمن قيودها السجع القصير، والجناس، وتضمين الملح من التاريخ والعلوم، والاستشهاد بالنظم في غضون النثر، والتوسع في الخيال والتشبيه؛ مع إجادة المعنى وسلامته. ومن رجالها الصاحب ابن عباد، والوزير المهلبي، والخوارزمي، والبديع والصابي، والثعالبي. ومن آثار هذه الطبقة المقامات.

والطبقة الرابعة رئيسها القاضي الفاضل؛ وطريقته مؤسسة على أصول

الطريقة الثالثة من توخي السجع والبديع، إلا أنه غالي في التورية والجناس حتى أصبحت الكتابة في عهده صناعية محضاً: ألفاظ منمقة تحتها معنى غثٌ وخيال ضئيل ومن رجالها ابن الأثير صاحب المثل السائر، والكاتب الأصبهاني.

على أنَّ عقيدة الكتَّاب أن استظهار المأثور من المنثور هو عدَّة الثقافة وسبيل التفوق كانت تخالف بين الأقلام، وتباعد بين الأساليب، فتعددت مذاهب الكتابة في العصر الواحد؛ فتجد في عصر الجاحظ من يقلد ابن المقفع كابن عبد ربه. وفي عصر ابن العميد من يقلد الإمام علياً كالشريف الرضي. ولكن المعاصرين بالرغم من ذلك يخضعون لأحوالهم السياسية والاجتماعية، فيكون لانشائهم طابع خاص يميزهم من باقي العصور(١).

أهم مظاهر الانحطاط:

كان للاضطراب السياسي في العالم الإسلامي، وعجمة الحكام، وضعف الحمية والعصبية، إلى جانب الميل إلى الزخرف، والتنميق اللفظي، والتهويلات وتكرارها، والإغراق في البديع، أدوار جلَّى في بروز المظاهر التالية:

١ ـ الاهتمام بالتأريخ على حساب الجمَّل، تكتب فوق أعتاب المقامات والمساجد وعلى الأضرحة، ولا يعرف تاريخ دقيق لظهور هذا التوجُّه، وجاء في تاريخ المير حيدر، أن السيد عبد الرحمن شاكر الخلاوي تلميذ الشيخ عبد الغني النابلسي هوالذي اخترع التاريخ على حساب الجمَّل(٢)، إلا أن ثمة ما يفيد أن استعماله يرقى إلى القرن السادس للهجرة، وقد تعاطاه ابن شبيب من شعراء هذا القرن، وهو القائل في الخليفة

---

(١) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ٢٠١.
(٢) تاريخ المير حيدر ٧٦٥، طبعة مغبغب.

المستنجد بالله وهو الثاني والثلاثون من العباسيين دالاً على ذلك بلفظ «لبَّ»:

أصبحت لبَّ بني العباس كلهم   إن عددت بحروف الجمَّل الخلفا

كما استعمله بعد ذلك ابن العبري صاحب التاريخ المشهور كما لاحظ مارون عبود(١).

٢ ـ اتخاذ الشعر والنثر وسيلة للتسلية والترفيه، وقد بدأ ذلك مع ابن المقفع في كليلة ودمنة، والجاحظ في البخلاء، والأبشيهي في المستطرف، وشاعت هذه الظاهرة في العصور المتأخرة عندما دخل العالم العربي عصر الرواية العربية والمترجمة.

وإلى جانب ذلك وكفرع من فروع التسلية أقبل الناس على الألعاب والأحاجي اللغوية وكثر في الإعراب والشعر واللغة والحساب...

٣ ـ شيوع المدائح النبوية ومدايح الأولياء والأئمة... إلى جانب البديعيات، واشتهر البوصيري ببردته، والصاحب بن عباد في مدح علي عليه السلام وصفي الدين الحلي، واستمرت إلى العصور المتأخرة فكانت الكوثرية للسيد الهندي، وذكرنا في الكلام على البديعيات أشهر من عنى بالمدائح، ولكثرتهم نادراً ما نرى شاعراً لم ينظم في المديح في هذا الاتجاه.

٤ ـ رواج استعمال الكلمات الفاحشة والبذيئة كرجوع الشيخ إلى صباه، ترجمة أحمد بن سلمان الشهير بابن كمال باشا. وكتاب زهر الربيع لنعمة الله الجزائري، والروض العاطر في نزهة الخاطر للشيخ النفراوي، وتحفة العروس في نزهة النفوس للاسطنبولي، وغيرها.

٥ ـ انتشار الركاكة في التعبير الأدبي، ولا سيما في العصر العثماني، مما أدى إلى رواج التعاطي باللغة العامية، ثم تآزر كل ذلك لاستنبات الشعر

---

(١) مارون عبود، أدب العرب.

الزجلي والمواويل والعقائد الشعبية.

وبدا الأمر وكأن المعرفة العلمية والفكرية التي كانت تزخر بها القرون الأولى أصبحت أكثر نخبوية من ذي قبل، واقتنع المتأخرون بأن السابق لم يدع للاحق شيئاً، وأن غاية فخر المتأخر أن يقتات على موائد من تقدمه، فعمَّ الكسل إلا من بعض التصانيف التي تستحق التنويه، ودخل العالم الإسلامي عصر التجميع، والاختصار والشروح والحواشي والتعليقات.

وفي مجال الأدب لم يُترك زيادة لمستزيد، وملَّ الناس السائد من الآداب، فنشأ إلى جانب الشعر الشعبي النثر الشعبي الذي ألفت به الأقاصيص الشعبية وسير الأبطال كسيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن، وتغريبة بني هلال وقصة أبي زيد الهلالي، وقصة الملك الظاهر بيبرس وسواها هذه الكتب راجت في أوساط العامة لأنها كانت تستجيب لرغباتهم وتصور مثلهم العليا وأخلاقهم، وتوقهم إلى ابطال عظماء يجعلون أنفسهم تحت وصايتهم. ومن خصائص هذا النثر قيامه على السرد في غير ما نظام ومبالغاته الكثيرة، وضعفه التعبيري وأخطاؤه اللغوية، وكثرة اللفظ العامي فيه.

وحدهم الغيارى على الخصائص الإيجابية في النثر العربي كالإيجاز لا يريدون أن يحدقوا طويلاً في التردي الثقافي والفكري المؤلم سمة عصور الانحطاط هذه، ومع أنه موقف يتضمن قصوراً واضحاً لتجاوزه الحفر النقدي المسكون دوماً بالسؤال، وكم كبير من أدوات الاستفهام، إلا أنه نقص مغتفر لوجود بدائل جيدة وتصانيف قيِّمة من الممكن الإحالة عليها بدل تكرارها هنا، أرخت لهذه الفترة بالتفصيل الممل، فذكرت أعلامها، ولادتهم وبيأتهم السياسية والاجتماعية والعلمية، وشيوخهم مع دراسة وافية لتصانيفهم ما بقي منها وما غيَّبته عاديات الزمن ويد الإهمال، ففيما ذكره غيرنا ممن اتبع المنهج الوصفي في دراسة تاريخ الأدب العربي غنية وكفاية إن شاء الله.

على أن غرضنا تتبع سير النثر في خطوطه العامة، وأحواله الهامة، مقدمة لدراسة النثر الحالي، وما يعانيه من أمراض، وما يعتليه من أوضار، لنخلص إلى بيان أن الأسلوب الجاهلي والتعبير القرآني عن المقاصد والمبني على الإيجاز من غير خلل، والاسهاب من غير ملل هو ما ينبغي أن يكونه أسلوب النثر المعاصر في مواجهة التضخم المعرفي والعلمي، وهذه نقاط يبدو أن علم الأسلوب الحديث لم يتطرق لها، ولنخلص أيضاً إلى أن الحركات الإسلامية مدينة في امتداداتها الثقافية وفي أيديولوجياتها لجودة النثر المعتمد على الأسلوب القرآني في إيصال المعاني بأقرب الطرق والمباني، هذا إذا أرادت أن تلعب دوراً ثقافياً في متسع نشاطاتها وإشكالياتها مع الآخر، فقد بدا واضحاً التقصير في تلمس ما نسميه الصناعة البيانية في الخطاب الإسلامي، وبالتأمل تتكشف السمات العامة لهذه العصور والتي يمكن إيرادها إلى جانب ما ذكرنا آنفاً فيما يلي.

١ ـ العبث باللغة:

ساد في عصور الانحطاط فوضى عارمة في استعمال اللغة، أدَّى إلى التعقيد الذي يشين الألفاظ، ويفضي إلى طمس المعاني، كما نجد نماذجه عند أبي العلاء المعري (٣٦٣ ـ ٤٤٩ هـ)، فتضخمت الأساليب المعتمدة على الكلمات المرصوفة، والبعيدة عن كل معنى مبتكر، وانحطت الكتابة، وضعفت أساليب التعبير، تلك الكتابة التي لم يكن لها همٌّ سوى التلاعب باللغة والكلمات، مما سماه سارتر مؤخراً بسرطان اللغة.

استمع إلى البديع وهو يصف مهارته اللفظية، ومقدار ما يمكن أن يفعله بهذه اللغة المسكينة، وهو القادر كما يقول على اقتراح أربعمائة صنف في الترسل، وأنه يستطيع أن يكتب كتاباً يقرأ منه جوابه. أو كتاباً يقرأ من آخره إلى أوله. أو كتاباً إذا قرىء من أوله إلى آخره كان كتاباً. فإن عُكست

سطوره مخالفة كان جواباً. أو كتاباً لا يوجد فيه حرف منفصل من راء يتقدم الكلمة أو دال ينفصل عنها. أو كتاباً خالياً من الألف واللام. أو كتاباً خالياً من الحروف العواطل، أو كتاباً أول سطوره كلها ميم وآخرها جيم، أو كتاباً إذا قرىء معرّجاً وسرد معرّجاً كان شعراً، أو كتاباً إذا فُسِّر على وجه كان مدحاً وإذا فسر على وجه كان قدحاً»(١).

وقد نجح الحريري فعلاً في إبراز بعض أمثال هذه الفنون، وذلك في رسالتيه السينية والشينية، وقد بناهما بحيث لا تخلو كلمة من هذين الحرفين وإليك نموذجاً منهما.

«باسم القدوس أستفتح، وبإسعاده أستنجح، سجيَّة سيدنا سيف السلطان سُدَّة سيدنا الإسفهسلار، السيد النفيس سيد الرؤساء حرست نفسه، واستنارت شمسه وبسق غرسه، واتسق أنسه، استمالةُ الجليس، ومساهمة الأنيس، ومواساة السحيق والنسيب، ومساعدة الكسير والسليب، والسيادة تستدعى استدامة السُّنن، والاستحفاظ بالرسم الحسن، وسمعتُ بالأمس تدارس الألسن سلافة خندريسه، في سلسال كئوسه، ومحاسن مجلس مسرته، وإحسان سمعة سيادته، فاستسلفت الاستدعاء، وتوسمت السرَّاء، وسوفت نفسي بالاحتساء، ومؤانسة الحلساء، وجلست أستقري السبل، وأستطلع الرُّسل، وأستبعد تناسي اسمي، وأسامر الوساوس لاستحالة رسمي. . . وحسبنا السلام وسلامه على رسول الإسلام».

ويقول في الشينية:

«شغفي بالشيخ شمس الشعراء ريش معاشه، وفشا رياشه وأشرق شهابه، واعشوشبت شعابُه، بشاكل شغف المنتشي بالنشوة، والمرتشي بالرشوة، والشادن بشرخ الشباب، والعطشان بشبم الشراب، وشكري لتجشمه ومشقته، وشواد شفقته، يشابه شكر الناشد للمنشد، والمسترشد

(١) رسائل بديع الزمان ٧٤.

للمرشد، والمستبشر للمبشِّر، والمستجيش للجيش المشمِّر، وشعاري إنشاد شعره، وإشجاء المكاشر والمكاشح بنشره، وشغلي إشاعة وشائعه، وتشييد شوافعه، والإشادة بشذوره وشفوفه، والمشورة بتشفيعه وتشريفه، وأشهد شهادة تشده المقشِّر المكاشف، والمشنِّع الكاشف لإنشادُه يُدهش الشائب والناشيء، ويُلاشي شعر الناشيء ولمشافهته تباشير الرشد، واستشيار الشهد، ولمشاحنته تشفى المشاحن؛ وتنشر المشاين، ولمشاغبته تشظى الأشطان، وتشيط الشيطان، فشرفاً للشيخ شرفاً، وشغفاً بشنشنته شغفاً:

فـأشعـاره مشهـورةٌ ومشـاعـره	وعشـرتـه مشكـورةٌ وعشـائـره
شـأي الشعـراء المشمعليـن شعـره	فشـانيـه مشجـو الحشـا ومشـاغـره
وشـوَّه تـرقيـش المـرقـش رقشـه	فـأشيـاعـه يشكـونـه ومعـاشـره

وأشهد شاهد الأشياء، ومشبع الأحشاء، ليشعلن شواظ اشتياقي شحطه، وليشعثن شمل نشاطي نشطه، فناشدت الشيخ أيشعر باستيحاشي لشسوعه، وإجهاشي لتشييعه، ووشايتي بنشيده الموشي، وتشكلي شخصه بالإشراق والعشي، حاشاه تعتشيه شبهة وتغشاه، فليستشفَّ شرح شجوي بشطونه، وليرشحني لمشاركة شجونه... عاش منتعش الحشاشة، مستشري البشاشة، مشحوذ الشِّفار، منتشر الشرار، شتَّاماً للأشرار، شحَّاذاً بالأشعار، يشرخُ ويحوش، ويقنفش المنقوش....»[١].

وهنا قد نتفهم إقدام واصل بن عطاء ومحمد بن شبيب للثغتهما على حذف الراء من مخاطباتهما[٢] إذ له ما يبرره، في حين لا نفهم من جهود الحريري هذه إلا العبث واللهو باللغة، وعلى شاكلة المذاهب الاعتقادية التي تبحث عن مستند يدعم مفاهيمها ومعتقداتها من أقوال القدماء، نسب أصحاب الهذر اللغوي إلى الإمام علي عليه السلام، خطبتان لا توجدان فيما جمعه الشريف الرضي في نهج البلاغة، الخطبة الأولى خالية من الألف،

(١) عن شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ٢٩٤ ـ ٢٩٥.
(٢) البيان والتبيين، ١/٣٦.

كانت عقيب نزاع قوم تذاكروا فادعوا أن الألف حرف لا يستغني عنه متكلم ولا خطيب، بينما الخطبة الثانية خالية من التعجيم أي النقط. يقول في الأولى:

حمدت من عظمت منّته، وسبغت نعمته، وسبقت رحمته غضبه، وتمّت كلمته، ونفذت مشيئته، وبلغت قضيته، حمدته حمد مقرٍ لربوبيته، متخضع لعبوديته، متنصل من خطيئته، معترف بتوحيده، مؤمل من ربه، مغفرة تنجيه يوم يشغل عن فصيلته وبنيه، ونستعينه ونسترشده، ونشهد به ونؤمن به، ونتوكل عليه، وشهدت له تشهد مخلص مؤمن، فردته تفريد مؤمن متيقن، ووحدته توحيد عبد مذعن، ليس له شريك في ملكه، ولم يكن له ولي في صنعه، جل عن مشير ووزير، وعون ومعين ونظير، علم فستر، ونظر فخبر، وملك فقهر، وعصي فغفر، وحكم فعدل، لم يزل ولن يزول، ليس كمثله شيء، وهو قبل كل شيء، وبعد كل شيء.

والثانية قوله:

الحمد لله الملك المحمود، المالك الودود، مصوّر كل مولود، وموئل كل مطرود، وساطع المهاد، وموطّد الأطواد، ومرسل الأمطار، ومسهّل الأوطار، عالم الأسرار ومدركها، ومدمر الأملاك ومهلكها، ومكور الدهور ومكررها، ومورد الأمور ومصدرها، عمّ سماحه، وكمل ركامه وهمل، وطاوع السؤال والأمل، وأوسع الرمل وأرمل، أحمده حمداً ممدوداً مداه، وأوحده كما وحده آلاؤه، وهو الله لا إله للأمم سواه، ولا صادع لما عدله سواه، أرسل محمداً للإسلام، وإماماً للحكام، مسدداً للرعاع، ومعطل أحكام ود وسواع، اعلم وعلم، وحكم واحكم، أصل الأصول ومهد، وأكد الوعود وأوعد، أوصل الله له الإكرام، وأودع روحه السلام، ورحم آله وأهله الكرام، ما لمع رائل، وملع دال، وطلع هلال، وسمع أهلال، اعملوا رحمكم الله أصلح الأعمال، واسلكوا مصالح الحلال، واطرحوا الحرام ودعوه، واسمعو أمر الله ووعوه، وصلوا الأرحام وراعوها، وعاصوا الأهواء

واردعوها، وصاهروا أهل الصلاح والورع، وصارموا رهط اللهو والطمع ومصاهركم أطهر الأحرار مولداً، وأسراهم سؤدداً، وأحلاهم مورداً، وها هو أمكم، وحل حرمكم، مملكاً عروسكم المكرمة، وصاهر لكم كما صهر رسول الله أم سلمة، وهو أكرم صهر، أودع الأولاد، وملك ما أراد، وما سها مملكه، ولا وهم ولا وكس ملاحمه ولا وصم، اسأل الله لكم احماد وصاله، ودوام اسعاده، وألهم كلاً صلاح حاله، والاعداد لمآله ومعاده، وله الحمد السرمد، والمدح لرسوله أحمد.

ولم يقتصر هذا العبث البهلواني على الكتَّاب، فقد شاركهم الشعراء بقسط وافر منها، ومن جماع هذه الظواهر يقول يوهان فك:

وهنا تظهر الخطوات الأولى لذلك التطور الذي جعل النثر العربي المسجوع يتحول سريعاً إلى تلاعب لا طائل تحته بالألفاظ الجوفاء، ينمِّي تورّمه وانتفاخه كل فكرة طبيعية نمواً غير طبيعي. ويهوى بها أخيراً إلى الفناء.

وفي موضع آخر.

وهذا الحكم، على لسان خبير، يبيِّن كيف أنه سرعان ما تحول النثر الفني إلى بريق لفظي أجوف في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي. فليكن كتاب الهمذاني قد قدَّم للكتاب السطحيين الساذجي التفكير، المادة اللازمة لتعبيرهم، فإن سبب الانحطاط لم يكن راجعاً إليه، بل إلى اتجاه الذوق الأدبي في ذلك العصر، ذلك الاتجاه الذي أعلى مرتبة القالب على المعنى. لمجرد الإعجاب برونق اللفظ ولمعانه(١).

ربما ينبغي أن نذهب إلى أبعد مما ذهبنا إليه في تقصِّي أنماط العلاقة بين الألفاظ والمعاني في انتاج عصر النهضة، ولن يكون مبالغة إذا ادعينا أن لا علاقة حقيقة بين الألفاظ والمعاني في هذه الصنوف الوضيعة من العرض

---

(١) يوهان فك، العربية ١٥٤ ـ ١٥٨، الخانجي مصر.

الأدبي، التي لا غاية ترجى منها سوى إدراك تموجات الألوان في الرسوم الكلامية، ورنة الألحان في مقاطع الألفاظ والعبارات، وصولاً إلى التلذذ الجمالي باللغة، لكن حتى نصل إلى الوحدة بين هذه التنوعات الكاذبة للأساليب النثرية من ابن العميد (ت ٣٦٠ هـ) إلى القاضي الفاضل (٥٢٩ ـ ٥٩٦ هـ) لا بدَّ من الانسحاب إلى القواسم المشتركة لئلا يصبح التمييز بينها عملية ذاتية تماماً، تخضع للأهواء التي ترتب تغيير الرؤية المحدودة والقاصرة على تمييزات سطحية ساذجة.

والقاسم المشترك بينها يتمثل في الجانب السلبي دون الجانب الوجودي أي يتمثل فيما هجر من أساليب كانت من مختصات الأسلوب العربي في البلاغة البيانية، وهو هنا الإيجاز، كما قلنا، هذا الطريق الذي قل سالكوه في العصور المتأخرة، مع بقاء التنظير له، والإعجاب به، فوصفه الكلاعي (القرن السادس) بأنه من الكلام العالي الذي قل رجاله وعدم ـ أو كاد ـ في عصرنا هذا مثاله، ولولا الفقيه الأستاذ الخطيب أبو الحسن ابن شريح لقلت أن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملة وطمس، وآليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلية ودرس[1].

والجانب السلبي المتمثل في هجران الإيجاز يشكل البؤرة التي انبثقت من خلالها الأشكال النثرية السائدة التي تشكل الجانب الوجودي من الحياة الأدبية في تلك العصور، وبدا الأمر فيما بعد أمام هذا الكم السائد، أن الحياة الثقافية العربية تعيش مشاعر الاعتزاز بالإنجازات التي أنتجها السلف، ليحل بعده عصر اتسم بانعزال مشبع بالرضا عن النفس، وبأن السلف لم يتركوا شيئاً للخلف، وأسمى آيات الوفاء للسلف يكون بلمِّ شعث عصارة أفكارهم، ومن هنا اتسمت حقبة عصور الانحطاط ـ كما يسمونها ـ بكثرة الموسوعات، كصبح الأعشى للقلقشندي (٧٥٦ ـ ٨٢١ هـ) ونهاية الأرب للنويري (٦٧٧ ـ ٧٣٢ هـ) ونسيم الصبا لابن رجب الحلبي، ومسالك

(١) أحكام صنعة الكلام، ١٧٦، ت محمد رضوان الداية، دار الثقافة بيروت ١٩٦٦.

الأبصار في ممالك الأمصار لابن فضل الله العمري، إلى جانب المجامع اللغوية كلسان العرب وتاج العروس. وهي موسوعات تجميعية لا تحكي إشكاليات علمية معاصرة، لكن تنمُّ عن ذكاء، ليس في الحفاظ على الجهود العلمية السابقة فحسب بل وبالتلويح بها للآخر (المغولي والصليبي) الذي كان يعيش الدونية تجاه الحضارة الإسلامية، والتي وقف تجاهها طوال القرون الوسطى مشدوهاً إلى منجزاتها الباهرة.

يحدثنا جرونباوم عن مبلغ إقدام الأوربيين على العلوم الإسلامية في العصور اللاحقة، وقبل سقوط الأندلس، ومنه نعرف حال العصور السابقة، يقول نقلاً عن الكاتب المسيحي (ألغارو):.

«يطرب اخواني المسيحيون لأشعار العرب وقصصهم، فهم يدرسون كتب الفقهاء والفلاسفة المحمديين لا لتفنيدها، بل للحصول على أسلوب عربي صحيح رشيق. فأين تجد اليوم علمانياً يقرأ التعليقات اللاتينية على الكتب المقدسة؟ وأين ذلك الذي يدرس الإنجيل وكتب الأنبياء والرسل؟ واأسفا!.

إن شباب المسيحيين الذين هم أبرز الناس مواهب، ليسوا على علم بأي أدب ولا أي لغة غير العربية؛ فهم يقرأون كتب العرب ويدرسونها بلهفة وشغف، وهم يجمعون منها مكتبات كاملة تكلفهم نفقات باهظة، وإنهم ليترنمون في كل مكان بمدح تراث العرب. وإنك لتراهم من الناحية الأخرى يحتجون في زراية إذا ذكرت الكتب المسيحية بأن تلك المؤلفات غير جديرة بالتفاتهم. فواحرَّ قلباه! لقد نسي المسيحيون لغتهم، ولا يكاد يوجد منهم واحد في الألف قادر على إنشاء رسالة إلى صديق بلاتينية مستقيمة! ولكن إذا استدعى الأمر كتابة العربية، فكم منهم من يستطيع أن يعبر عن نفسه في تلك اللغة بأعظم ما يكون من الرشاقة، بل لقد يقرضون من الشعر ما يفوق في صحة نظمه شعر العرب أنفسهم.

وعلى أي حال سواء علَّلنا ظهور عصر الموسوعات بما ذكرنا، أو بغيره، فمن المؤكد أنها تحكي أدب العصر، فالتصنيع والتطويل فاشٍ ومنتشر، ويعتري الأساليب النثرية والشعرية الضمور والكسل، وسنرى في مقبل ما سيأتي أن موجة الموسوعات رافقتها موجة عارمة من المختصرات في شبه ثورة، وإذا كانت هذه هي السمة العامة لعصور الانحطاط، اغراق في البديع والسجع، والصنعة اللفظية، والتكرار والتطويل إلى ما هنالك، فإنه والحق يقال وجد في هذه العصور نفسها من نقاد الأدب جماعة أنفوا مساوىء ما ذكرنا، فسطروا شروطاً تبين مواضع الحسن في النثر والشعر، وقد ظهرت هذه النزعة في بواكيرها الأولى مع بروز الفكر النقدي الأدبي عند العرب، وبكلام أدق مع بداية التأليف فيه، فيعقد أبو هلال العسكري بحثاً في أنه متى يكون السجع حسناً؟ وما هي شروط بلاغته؟ إذ ليس من المعقول أن يكون السجع سمجاً بقول مطلق، في حال أنه ورد في القرآن الكريم، هذا إذا أقصينا جانباً تحفظات البعض على وجود السجع فيه بحجة أن السجع مأخوذ من سجع الحمام، وقد سمَّى الله تعالى الآيات فواصل بقوله تعالى: كتاب فصِّلت آياته. . . وليس لنا أن نتجاوز هذه التسمية[1]، فذكر العسكري أن آفة السجع التكرار في الفقرات لا في نفسه، وتبعه على ذلك ضياء الدين ابن الأثير والقلقشندي،[2]. وبحثوا كذلك في الفرق بين الإطناب والتطويل، فقالوا: الأول موجود في القرآن دون الثاني، لأن الإطناب زيادة اللفظ على المعنى لكنها زيادة مفيدة، بخلاف التطويل فإن الزيادة فيه هذر وحشو، إلى ما هنالك من ثنائيات يقبع في إحداها الحسن والرونق، ومثاله في القرن والسنة وكلام فصحاء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، وفي الآخر تبعة الانحطاط في النثر والشعر، هذا الانحطاط الذي كان علماء تلك القرون

---

(١) راجع، شمس الدين محمد بن الحسن، المعروف بالنواجي (٧٨٨ ـ ٨٥٩ هـ) مقدمة كتابه في صناعة النظم والنثر، تحقيق: د. محمد بن عبد الكريم ص ٧٠، دار الحياة، بيروت.

(٢) راجع الصناعتين، والمثل السائر، وصبح الأعشى ٢/ ٢٨١ ـ ٢٩٠.

يعونه بشكل جيِّد، ويتمظهر وعيهم في هذا التبرُّم الذي نجده هنا وهناك، حتى من أصحاب الإغراق في البديع، وكان البديع الهمذاني، كما قلنا، كلفاً بفنون الهذر والبهلوانية في اللغة، يقول عنه الثعالبي: كان يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدىء بآخر سطر منه، ثمّ هلمَّ جراً إلى الأول[1]، إلى جانب تبجُّحه الذي نقلناه سابقاً، ولا شك أن كثيراًمن الأدباء قد أكبروا في البديع هذه الفنون، فحاولوا تقليده، مما نراه ماثلاً مادة ثرية تستدعي من يجمعها من كتب التراث، وهي فنون عاصرت النثر والشعر معاً على شكل مُلح ونوادر وطرائف موزعة في التصانيف الأدبية وكتب الكشكول، والأدب الشعبي، ومع كل ذلك ومع اعجاب الأكثر بهذه الأنماط الأدبية رأينا الخوارزمي نفسه يصف فنون بديع الزمان هذه بأنها شعبذة، فعاجله البديع بالجواب قائلاً: إنك لا تحسن من الكتابة إلا هذه الطريقة الساذجة، وهذا النوع الواحد المتداول بكل قلم المتناول بكل يد وفم[2].

بيد أن هذا الهوس للعبث باللغة المنبعث من طواويس النثر التي تتباهى وتتزاهى بمهارتها، لم تكن بإنتاجها الوضيع سوى عامل إعتام وإبهام على النثر العربي الأصيل الذي يجعل من الأسلوب القرآني وسيلته المثلى، ونموذجه الأرقى في التعبير والإفادة، حيث أدَّى العزوف عنه إلى تغييب القوى الكامنة في النصوص القرآنية، ومن ثم تغييب المعرفة القائمة عليها، فغدا النثر العربي أداة للعبث بالمعاني، ولم تعد اللغة آنذاك واسطة في التواصل الفكري والمعرفي، ومن الطبيعي والحال كذلك أن يغلب على التآليف الضعف والفتور لما أصاب مؤلفوها من ضمور وإعراض عن الأخذ بأفانين الأساليب القرآنية، فجمدت الهمم عند الاكتفاء بمضغ الكلام ومن ثم اجتراره، وما يبعث على الغثيان، في هذه الأشكال الفنية والكلامية، أن تكون الترجمة الأمينة للإحساس بالجمال، والتعبير الأبهى عن الذائفة الفنية.

---

(١) يتيمة الدهر ٤/ ٤٤٠.

(٢) رسائل البديع، ٧٦.

ومن جهة أخرى، كان لتدهور النثر العربي في عصور الانحطاط تأثير قوي في تهميش الانتاج العلمي عن دائرة الاهتمام لتختزل حتى القرن التاسع عشر الميلادي في دائرة الأدب الشعبي، ونماذجه السالفة الذكر.

وبإمكاننا القول بحق عن جماعات التصنيع هذه والتي كانت تسيطر سيطرة شبه كاملة على سير الحياة الثقافية والفكرية، أنهم كانوا يمثلون النزعة السفسطائية في هذه الأمة، حين لم يكن كل همهم سوى صخب الألفاظ الفصيحة، والعبث بالحجج اللفظية الخلابة، وهتك دلالتها ومعانيها، إن كان ثمة وراء رصف الألفاظ الذي يؤلف عناصر متباينة تتيح لها ضرباً من النظام، تشعر ازاءه أن أشكالاً من المعاني الساذجة، يقف خلفها شيء يستحق أن يقف المرء عنده.

٢ ـ غلبة فنون الشعر على النثر:

ليس عسيراً أن يلاحظ مع قليل من التأمل في الملامح العامة للعصور المتأخرة، ابتداءً من العصر العباسي الثالث، أن فنون الشعر تربو فاحشاً على فنون النثر، وهو أمر نجد له تفسيراً في هذا التحفيز المستمر والمتتالي لرؤساء الأقاليم والأمراء على تشجيع الشعر في إطار التشجيع العام على الأدب، وسوف نتبيَّن في مساق البحث، أثر شخصية المتنبي في تأجيج الاهتمام بالشعر في القرون اللاحقة، وما ترتب على ذلك من ضعف في الجهات الأخرى كماً وكيفاً، إذا وضع الانتاج الأدبي والعلمي في أسيقته التاريخية والاجتماعية، ومن الطبيعي أن يكون لهذه الشخصية التي وصف صاحبها بأنه مالىء الدنيا وشاغل الناس أثر كبير في توجيه الاهتمام العلمي ناحية الشعر، وتزامن ذلك مع تشجيع الأمراء والحكام كما مرَّ، والناس على دين ملوكهم الذين كانوا يقربون الشعراء والأدباء، وينال هؤلاء عندهم الحظوة والعطايا، وفي عرض هذا التغيرات المؤثرة، كان لانقسام بلاد

الإسلام إلى دويلات أثره في التوسع الجغرافي للشعر، فبعدما كانت بلاد العراق وسوريا موطن الأكثرية، نبغت طائفة كبيرة من الشعراء في خراسان، وبلاد ما وراء النهر، وتركستان، وطبرستان، والأهواز ومصر، والمغرب الأقصى والأوسط، ولا ننسى الأندلس، فلا عجب أن رأينا الثعالبي في اليتيمة ـ وهو الصبُّ بالإطراء والمكثار منه ـ يتحدث عن الشعراء باعتبار الأقاليم والبقاع، فقد ارتبطت نشأة هذه النزعة في الدراسة الميدانية بانقسام العالم الإسلامي إلى دويلات، هذا الانقسام الذي لحقه تشظي في جغرافية الشعر والأدب العربي، ولَّد تنافساً بين الشعراء والأدباء والحكام، وبقيت هذه الظاهرة سائدة إلى زمن انحلالها في العصر العثماني، وهو زمن ضعف العربية، وغلبة العامية والركاكة.

وكان طبيعياً مع غلبة فنون الشعر على النثر الأدبي الفني، أو على الأقل، مع تنافسهما في حقل الهيمنة الأدبية للسيطرة على الذائقة الفنية، التي كان المطلوب منها التلاؤم مع التطورات المتلاحقة في الخارج، أعني خارج الأدب، من رؤى اجتماعية واقتصادية وعمرانية إلى ما هنالك من تفاعلات وجدليات، تعكس الكثير من آثارها على الأدب عامة، أقول كان طبيعياً، والحال كذلك، أن تبرز إشكالية المفاضلة بين جناحي الأدب، الشعر والنثر[1]، حيث انتصر لكلٍ فريق، وفوق الجهد الشخصي تعداد الحجج والوقائع، لأنها تند عن الحصر والتتبع والاستقراء الكامل في مصنفات القدماء، ونقول القدماء توطئة لرثاء الشعر في العصر الحديث، وإعلاناً لموته في الآداب العالمية قياساً، فلم يعد في دائرة الاهتمام كما كان سابقاً هذا أولاً، وثانياً كان لبروز العقلانية، ونمو المعلوماتية الدور التلقائي في تغليب النثر بأشكاله على الشعر، وتزداد هذه النقطة وضوحاً وجلاءً إذا لم ندرج ما

(١) ومن أراد التتبع مع المفاضلات التي ذكروها بين النثر والنظم، فليراجع الليلة الخامسة والعشرين من الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، ٢/ ١٣٠، والمقابسات له أيضاً ٢٤٥، والصناعتين للعسكري، وصبح الأعشى ١/ ٥٨، وغيرها.

يسمى بالشعر الحديث في عداد الشعر أصلاً.

وفي الجهة نفسها برزت في تاريخ الأدب العربي جملة عوامل شهدت الحياة الأدبية معها ظهور نوع من الكلام كان يصنف قديماً في عداد النثر طبق الموازين الكلاسيكية للتمييز بين الشعر والنثر، يتصف بالفنية المطلوبة لاستثارة الذائقة الجمالية على نحو ما نجده عند أبي حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية، وعند النفَّري في المواقف والمخاطبات، نصوص عالية الجودة في سبكها وموسيقاها، تمثل تقارباً مبكراً، بل اجتياحاً لخصائص الشعر الخطابية، والمعتمدة على الإثارة، على مجالات النثر مما حقق بعض الاندماج، لكن هذا الاندماج ليس بنيوياً بل لحظي، إذ أنه لا يحدث إلا في مرحلة التوتر القصوى، كما في مجال التصوف الذي شهد بحق ميلاد لغة جديدة، ونثر جديد، ظهرت بواكيره في نثر الحلاج الحسين بن منصور (ت ٢٠٧ هـ) على الظاهر في الطواسين مروراً برسائل اخوان الصفا، وبعض مؤلفات الغزالي، وابن عربي، وشهاب الدين السهروردي المقتول في بعض رسائله التي لا يسعنا إلا إدراجها في عداد النصوص التي تسلك المنهج الرمزي في التعبير، وصولاً إلى بعض نصوص، بل كثير من نصوص الملا صدرا (ت ١٠٥٠ هـ).

ولإدراك مدى شاعرية كثر من النصوص لهذه الأعلام مع علمية موضوعاتها؛ نذكِّر بمنهجية القدماء في التصنيف العلمي إن في الفقه أو الفلسفة أو الأصول والكلام، وغيرها من العلوم غير السماعية، بل والسماعية المعروفة، بجودة الاستدلال والبرهان، وهي الطريقة الأرسطية المبنية على بسط الدعوى وتجويد بنيانها، ثم الابتداء بالمبادىء التصورية، من التعريف والموضوع والغاية... ثم التثنية بالمبادىء التصديقية وهي إقامة البراهين والأدلة ونصب الشواهد والأمثلة، ضمن تشقيقات محكمة، يتبعه ما قيل أو يمكن أن يقال في النقض والنقد والاعتراض وبيان حجة الخصم عن طريق إن قلت قلنا.

وهذه الخواص والمزايا مفقودة في كثير من نصوص القدماء التي تصطبغ بمسحة شاعرية، كما هي كذلك في التصانيف الحديثة التي تعتمد كثيراً على حشد التصورات والادعاءات، أعني ادعاء الحكاية عن الواقع ثم الاستنجاد بالفذلكة اللفظية والمهارة الخطابية، ويكثر ذلك في كتب الحداثة التي تعتمد الشمولية، وكتب ما بعد الحداثة المعتمدة على التفصيل وتتبع الجزئيات، ومن شأن هذا النمط في التصنيف توليد التبسُّط في الكلام، وتحكيم التطويل بأعنة الكلام كما سيأتي.

والملاحظ أن النصوص التي تفتقد المنهجية العلمية تقترب أكثر فأكثر إلى الشاعرية، والظاهر أن القدماء لم يكن يعنيهم الاهتمام الدائم بتأكيد الفوارق والبنى الجدارية الخرساء بين الشعر والنثر، ويبدو أنهم كانوا يرون في ذلك تأكيداً للوحدة مع احترام التنوع في التعبير، ومن جرّاء ذلك يصبح النثر الرفيع ـ مع غض النظر عن موضوعه ـ ضرباً من بلاغة التعبير يقترب من الشعر في كثير من خصائصه، ويزيد من وشائج القربى بينهما، وتتجاوز اللغة بذلك نفسها في التعبير عن كونها وظيفة إجرائية للتواصل المعرفي، وتخضع بذلك من حيث هي كلمات ودوال طوعاً أو كرهاً لهيمنة الأسلوب والأداء، وسيكون هذا الخضوع، في آخر الأمر ملغياً للكلمة، عندها تنسحب الفنيّة لترتهن المدلول وتأسره ثمة في زحمة الاهتمام المتزايد في تنميق آليات التواصل إلى أن تفقد هويتها، أعني كونها فعلاً آليات للتواصل المعرفي.

أليس هذا ما هو حاصل فعلاً في أكوام الكتب هذه التي تحيط بنا من كل جانب؟ والتي تفقد قيمتها شيئاً فشيئاً كلما أمعنت ثورة المعلوماتية في الانتشار، وها نحن نرصد انطلاقاتها المبدئية، وأوليات ظهورها في الأدب العربي، وندعو إلى الحذر من تمثل الأساليب القديمة، بل والجديدة كما سيأتي، وأنه لا بد من استحداث طريقة نثرية جديدة مع إطلالة الألفية الثالثة.

على كلٍ اجتاحت الفنية الشعرية الانتاج الكتابي كافة، ليس فقط للانفلاش الجغرافي، أو لتسنم الكثير من الكتَّاب مناصب عدة وزراء وقضاة وأمراء، بل لأن الكثير من العلماء، والفلاسفة والأطباء والمنشئين، الذين وشُّوا كتاباتهم بالكثير من الأشعار قد تعاطوا الشعر، فكتب في الشعر العلمي في القرن الثاني بشر بن المعتمر حيث نظم قصيدتين في الحيوان، وصنَّف أبان بن عبد الحميد كتاب كليلة ودمنة نظماً وعمل إلى جانب ذلك قصيدة سماها «ذات الحلل» ذكر فيها بدء الخلق ونظام الكون، ويأتي بعده إبراهيم الفزاري فينظم قصيدة طويلة في الفلك والنجوم، ولا يفوتنا أن نذكر من النماذج عينية ابن سينا، وأرجوزة ابن ماجد في علم البحار، وألفية ابن مالك في النحو، وأراجيز عديدة في علم الحديث والفقه والأصول والمنطق والبلاغة والفلسفة (منظومة السبزواري نموذجاً).

لقد أجهد أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم بحثاً عن التعبير المتميز في إطار الإقبال اللافت في عصر ما يسمى بالانحطاط على تدوين العلوم على شكل منظومات، وهي وإن كان المراد منها تسهيل حفظ المطالب وفهمها، إلا أنها على مستوى آخر تعكس وبأمانة إلى أي مدى قدِّر للغة الشعر أن تسيطر على العلوم وبالتالي أن تفقدها محتواها، فماكلٌ يقدر على نظم العلوم، فضلاً عن أنها لا تحكي إبداعاً، فهي ليست أكثر من اختلاف الصياغة، وترصيف العبارة، وفي ظل غياب الحقل الإبداعي نشأ ما يسمى بالنص المتوسط بين النثر والشعر، فلا هو موزون أو مقفًى، ولا هو نثر يحكي ابداعاً أو تجديداً، ومع تجاوزنا التقسيم الكلاسيكي للكلام إلى نثر وشعر، نهدف إلى توجيه النظر إلى الفروقات بين النثر في العصور الإسلامية الزاهية وبينه في العصور التي تلت سقوط بغداد سنة (٦٥٦ هـ) بل قبله بزمن لا يستهان به لندرك إلى أي مدى صار النثر وسيلة لإعادة انتاج من جهة، وإعادة تنشيط العقل البياني من جهة أخرى، فتولَّد منه هذا الكم الضخم من التعليقات والشروح والتذييلات التي لا تني عن تكرار نفسها بالشرح على

الشرح والتعليق على التعليق، في تجسيد كامل لحضارة النص، وثقافة تبجيل الكلمة.

ولشدَّ ما نرغب في الكلام على هذا الظاهرة في الأدب العربي من حيثية أخرى، لولا أننا أجلنا الكلام فيه قليلاً لأسباب فنية.

وما نريد قوله هنا بالخصوص إن الدوافع، أو إحدى الدوافع لهذه الظاهرة يكمن في الإندفاع المتميِّز واللاَّفت نحو الشعر وفنونه، مما جعل أسلوب الشعر وعناصر تكوينه تنسحب إلى النثر، ومن أهم عناصر الشعر تحريك الشعور والخيال بدل العقل، إلا في بعض أنواعه، والحرص على جرس الكلمة ووقعها، ويرجع تدهور نثرنا إلى اهتمامنا فوق العادي بتراثنا الشعري وجمالياته، فنتج منه هشاشة الحدود الفاصلة بين النثر والشعر لمتغيرات اجتماعية واقتصادية وأمنية وثقافية أدخلت المجتمع في عصور الانحطاط.

إلى الآن لم نخرج عن مجرد التوصيف الساذج للحياة العربية في الأدب، ولم نزد عن القول: إن الأدب العربي درج على تقديم فنون الشعر وخصائصه ومميزاته على النثر وأطواره وأنواعه، أما كيف نفسر هذا الميل العربي إلى تغليب الشعر على النثر، فهذا ما نجد جوابه بالرجوع إلى ما قبل الإسلام، إلى العصر الجاهلي، وسيحمل هذا الجواب على كاهله مهمة تفسير التطورات المتنوعة التي مرَّ بها النثر وصولاً إلى عصر النهضة.

إن التقدير المميز الذي حظي به الشاعر في العصر الجاهلي يسلط الضوء على قيمة الشعر نفسه في الأدب الجاهلي، هذا التقدير الذي بلغ على حدِّ تعبير ابن رشيق درجة أن القبيلة إذا بلغ فيها شاعر، أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس. وكيف لا يحظى الشعر باهتمامهم، ويكون في الذروة العليا في القيمة والخطر والحال أنه ديوان أمجادهم وأحسابهم، وسجل مفاخرهم ومآثرهم،

وبه تخلد وتبقى على مرِّ الأيام وكر الدهور، مستودعاً لعلومهم، وحافظاً لآدابهم(١).

٣ ـ الإسلام ـ الشعر ـ العلم:

وحينما جاء الإسلام لم يحدث قطيعة مع العصر الجاهلي من جهة الأدب، اللَّهم إلا سجع الكهان، وإلا بعض موضوعاته، كالقبلية والتشبيب، والحمَّية الجاهلية. نعم يستوحى من النص القرآني إرادة إلهية في التخفيف من حدة الشعر، وكسر سطوته في المجتمع الإسلامي الوليد، وقد وجد أنصار الشعر مندوحة في الإستثناء الذي أعقب ذم الشعر والشعراء، قال تعالى: ﴿**وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين**﴾ [يس: ٦٩]، ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أيَّ منقلب ينقلبون**﴾ [الشعراء: ٢٢٤ ـ ٢٢٧] لقد جرى اخضاع سافر للنص، وتمَّ التمسك بالاستثناء، وكأن الشعر وأهله لم يذَّما أصلاً، وكأنه على ما هو عليه قبل ورود الآيتين!!! بيد أن انشغالات عديدة حالت دون انتشار الشعر حتى في موضوعاته الجديدة التي جعلت الإسلام محوراً لها. (شعر أمية بن أبي الصلت ت ٨ هـ) نموذجاً على أحد القولين المرجَّح لنظمه بعد الهجرة غير أن الاتجاه الإسلامي في الشعر بقي محدود الكم قياساً، فقد لعبت السلطة الأموية دوراً حاسماً وكبيراً في اعلاء شأن الشعر، وأعطوه دوراً لا في حفظ معارف العرب ولغتها وثقافتها فحسب، بل في الترويج السياسي لسلطتهم في مواجهة الدعوة العلوية (التشيُّع) ولا نكاد نصل إلى أواخر العصر الأموي، وإلى زمن السيد الحميري، حتى تجمع لدينا مجموع ضخم من القصائد التي اختفت فيما بعد لاعتبارات سياسية، إلا شذرات في أوائل العصر العباسي الخصم السياسي

---

(١) راجع. العمدة ١/ ٦٥، الحيوان للجاحظ ١/ ٧١، تأويل مشكل القرآن ١٤.

للأمويين، كما اختفى الكثير من شعر صدر الإسلام ربما لاعتبارات دينية إذ رأوا في بقائها والحال أنها نقائض الجاهليين القادحين في الإسلام ورسوله ورجالاته، يوجب الإشارة إليها من قريب أو بعيد. ومن هنا شاع عند الباحثين العرب والمستشرقين مقولة ضعف الشعر الإسلامي، معتمدين في ذلك على جملة من الآراء والأحكام، أطلقها نقاد الأدب وأهل المعرفة في القرون الأولى للإسلام، وخاصة في القرنين الثالث والرابع، وشاركهم في هذا الحكم بعض العلماء والمفكرين في العصور المتأخرة، مثلما نقل عن العلامة ابن خلدون في مقدمته المشهورة، وفي مقابل ذلك وجد من الباحثين في عصرنا من يرفض مقولة ضعف الشعر الإسلامي وينسب الخطأ وضعف الرأي والبصيرة إلى من تقدَّمه.

ويمكن اجمال أسباب ضعف الشعر في صدر الإسلام إلى الاعتبارات التالية:

١ ـ إن المسلمين شغلوا بالقرآن، وسكت شعراؤهم ليستمعوا إلى كلمة الله ذلك الصدى القوي الذي رنّ في أسماع العالمين بكنه الرسالة الجديدة وفلسفتها، كان جديراً بأن يوقف أساليب القول والتفكير إلا في هذه الرسالة نفسها.

٢ ـ إن طريق الإسلام غير طريق الشعر، ومذهبه غير مذاهب الشعراء، فالشعراء إنما كان أكثر قولهم عصبية جاهلية وفخراً وحماسة لما بين قبائلهم من تنازع ومطاولة بالأنساب والأحساب، وهجاء ومدحاً باطلاً، وهي مذاهب حاربها الإسلام.

٣ ـ إن الشعر نكد لا يقوى إلا في الشر، فإذا أدخلته في باب الخير لان. كما ورد عن الأصمعي.

٤ ـ إن بعض الشعراء شغلوا عن الشعر بالجهاد في سبيل الله.

٥ ـ إن النبي ﷺ لم يهيىء لعامة الشعراء مكاناً رحيباً في كنفه، لما

كانوا عليه في شعرهم من مذاهب لا يقرّها الدين، فكفَّ بعضهم عن قول الشعر[1].

ومع أخذنا بهذه الأسباب، وإيماننا بمؤثريتها في الحياة الأدبية، نلاحظ أن مسيرة الشعر في عصور الإسلام تحكمها وتيرة تصاعدية كماً وكيفاً، وأن كثيراً من مواضيع الشعر الجاهلي كالفخر والحماسة والقبلية، عاد مشذباً ليدخل الحياة الأدبية بهدوء.

وفي الوقت الذي كانت تضج فيه البيئة الثقافية والأدبية من تصايح الشعراء في دواوين الأمراء والخلفاء، كانت مسيرة العلم تمشي وئيدة وسط هذه الغمغمة، خاضعة لمزاج هذا العالم أو ذاك، ولم تكن اتجاهاً تسعى إليه الخلافة لتحقيق غرض تراعي فيه شأناً إسلامياً، وقد كانت هذه العدوى المزاجية تصيب بعض الخلفاء، أو من قصَّروا عن الوصول إلى الخلافة، كما حصل مع خالد بن يزيد، الذي انكبَّ على الصنعة (الكيمياء) يجمع شتات هذا العلم مما في أيدي النصارى، مستعيناً في سبيل ذلك بالمهرة من المترجمين لكتب الصنعة الموجودة في الإسكندرية، وكما حصل مع عمر بن عبد العزيز عندما أراد ترجمة كناش في الطب، فتوقف فيه إلى أن اختار الله أربعين ليلة في ترجمته واخراجه للناس، والله وحده يعلم كيف يمكن أن يكون مستقبل الثقافة والفكر الإسلامي لو لم يكن المأمون محباً للعلم كلفاً به.

ولن نجانب الحقيقة قيد أنملة إذا قلنا: إن هيمنة فنون الشعر والأدب هي المسؤولة بشكل مباشر عن إقصاء العقل العربي التجريبي والعلمي والفكري، وبإمكاننا تحسس الفرق بين مجالس المأمون كخليفة، وبين مجالس غيره، لقد كان المأمون يطلق العنان لنوازعه العلمية. مما أدَّى إلى حصول تعاكس مع الشعر والأدب، هذه المعادلة التي ترينا أن ضعفاً ما كان

(١) راجع الإسلام والشعر د. سامي العاني، ضمن سلسلة عالم المعرفة، عدد رقم ٦٦ صفحة ١٩.

يعتور الفنون الأدبية والشعرية مع سيطرة الإتجاه الفكري والعلمي، ولا يعني هذا التعاكس أنهما لم يوجدا معاً في بيئة واحدة، بل المراد القول إنه تعاكس ضعف لا وجود، هذا ما تفيده المعطيات التاريخية لمسيرة كل من الأدب والشعر من جهة، ولمسيرة العلم والفكر العلمي من جهة أخرى. ونكرر للإصرار على أن هذا التعاكس إنما هو في القوة والضعف لا تعاكس في الوجود واللاوجود، وهي صورة ينبغي إدراكها بسهولة من خلال الإستناد إلى الظاهرات الثقافية في المجتمع الإسلامي.

دعونا نقوم بإطلالة سريعة وموجزة على التاريخ العلمي في الحضارة الإسلامية، وسنرى من خلالها الوتيرة التصاعدية للأدب والشعر، والاضطراب في مسيرة العلم، وكل تجاسر على ربط أحد البناءين بالآخر في مسيرة تاريخية واحدة سيفضي إلى شتى وسائل التعمية الهادفة إلى مجرد التبجيل للتاريخ العلمي في الإسلام ودوره الريادي في ابداع وخلق البذور الجنينية للحضارة العلمية في الغرب الحديث.

أما لماذا تغاير مسار كلا الاتجاهين العلمي والأدبي، البحث عن الجواب لا يجدي خارج الظروف التي تعمل على تكوين الشخصية العلمية ذاتها، وتتضافر في توجيهها وصقلها، وإغنائها بالتجارب، وإخصابها بطاقات الخلق، نقول يكمن الجواب في التكوين الشخصي بهدف اقصاء دور الحاكم والخليفة في استنبات أو تشجيع الرؤى العلمية، إلا فيما ندر كزمن المأمون (ت ٢١٨)، والغالب أن الرغائب الشخصية كانت حافزاً مهماً في التوجيه نحو العلم، وما دام الإبداع العلمي إفرازاً من إفرازات الشخصية، وما دام الإبداع في حقل الفنية الشعرية والأدبية محط رعاية الخلفاء والأمراء في مجالسهم وأماليهم، وتياراً جارفاً يقصده القاصي والداني، فسيكون كلا المسارين مختلفين، والخط الأدبي والبياني تصاعدي دوماً، بينما الخط العلمي مضطرب ومتذبذب، وما الإضافات القليلة نسبياً في المجال العلمي إلا تراكماً حيوياً من تفاعل الذات مع مؤثرات الخارج كما يتضح من تأمل

تراجم رجال العلم في الإسلام، فيما الإضافات في حقل الإبداع الفني وليدة التزاوج بين مختلف المؤثرات من داخل ومن خارج، تجسد في هذا التشجيع المتزايد من الحكام على الشعر والأدب، لما كانا يلعبانه من دور فعَّال يشبه دور الإعلام والصحافة في عصرنا لترويج الإيديولوجيات المذهبية والعقائد والفرق، ومعنى ذلك أن الشعر والأدب كان ينمو ويتزايد في الأوضاع التي كانت تتعانق فيها المصالح السياسية مع أوجه النشاط الفكري.

ولنقفل راجعين إلى ما أردنا الخوض فيه من بيان نبذة مختصرة لسير العقل العلمي في الإسلام.

وكما قلنا ابتدأت مسيرة العلم في الظاهر مع خالد بن يزيد بن معاوية بن أبي سفيان (ت ٨٥ هـ) حيث عمل على نقل جملة من كتب الصنعة (الكيمياء) إلى العربية على يد جملة من الرهبان والقساوسة، ثم نجد في النصف الأول من القرن الثاني جابر بن حيان تلميذ الإمام الصادق عليه السلام، الذي بقي إرثه في القرون المتأخرة مغموراً حتى قيَّض الله له بول كراوس، فأخرجه مما كان فيه من الإنغمار، إلا أن كراوس نفسه اعتقد أن هذه الكتب يعود تأليفها إلى عصور متأخرة عن زمن جابر وعصره، المهم أن هذا الإرث بقي مغموراً إلى أن جلى عنه الاستشراق غبار النسيان، ثم نرى بعد ذلك مجلس المنصور العباسي يعج بالفلكيين وأصحاب النجوم، وحتى زمن المأمون وجدنا جمعاً كبيراً منهم ومن الأطباء والعلماء في شتى الفنون، ويطالعنا من بينهم الكندي بأكثر من ٢٦٥ بحثاً في الفيزياء والطقس والمد والجزر والرعد والبرق والبصريات والمطر والصواعق. . . .

وتواصل سير العلم على النحو التالي فبرز في الطب والصيدنة كل من أبي بكر الرازي (ت ٣١٣ هـ) أيام عضد الدولة، وكتابه الحاوي مشهور، واشتغل الرازي إلى جانب الطب بالكيمياء مستعيناً بكتب جابر.

ومنهم الزهراوي الأندلسي، أبو القاسم خلف بن عباس (ت ٤٠٤ هـ)

واشتهر الزهراوي بكتابه التصريف، ومنهم ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) وكتابه القانون، ومنهم أبو مروان بن زهر (ت ٥٥٧ هـ) وكان في زمن دولة الموحدين، ومنهم ابن رشد الفيلسوف وكتابه الكليات معروف، ولا ننسى علاء الدين بن أبي الحزم المشهور بابن النفيس الدمشقي(ت ٦٨٦ هـ) وقد ظلت اكتشافات ابن النفيس وخاصة في مجال الدورة الدموية مجهولة لسبعة قرون حتى كشف عنها النقاب الدكتور محي الدين القطاوي في رسالته الدكتوراه المقدمة سنة ١٩٢٤ م، حيث أثبت أن ابن النفيس هو مكتشف الدورة الدموية، وأنه ليس من البعيد أن يكون الإسباني ميخائيل سرفيتوس قد أخذها منه، كما لاحظ ذلك المستشرق مايرهوف حيث أذهله التطابق في العبارات وكأنها ترجمة تامة ولفظية، وكان أبو الريحان البيروني من أعلام القرن الخامس الهجري ممن اهتم بعلم الصيدنة، وله في ذلك كتاب يحمل نفس العنوان، وسبقه في ذلك الخافقي والشريف الإدريسي، وتبعه أبو منصور بن أبي الفضل بن علي الصوري، وابن البيطار محمد بن عبد الله بن أحمد من أعلام القرن السابع الهجري، وكتبه معروفة.

وبرز في العلوم الأخرى كالكيمياء، والفيزياء، والرياضيات، والميكانيك، والحساب، والجبر، علماء عديدون أسهموا بسخاء في رقي العلوم والفنون وخلفوا كتباً لعبت دوراً كبيراً في النهضة الأوروبية الحديثة، منهم: ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) وابن الهيثم (ت ٤٣٠ هـ) الذي اشتهر بالبصريات، وتبعه فيه كمال الدين أبوالحسن الفارسي (ت٧٢٠ هـ).

ومنهم البيروني (ت ٣٦٢ هـ)، والخازني، أو الخازن، أبو الفتح عبد الرحمن المنصور (ت ٥١٢ هـ) الذي كتب في المرايا، واشتهر بكتابه ميزان الحكمة الذي عثر عليه في أواسط القرن الماضي، ومنهم أبو سهل الكوهي اشتغل بعلم الحيل (الميكانيك).

وراقب أبو الوفاء البوزجاني حركة القمر، فكتب فيه أبحاثاً، كما كتب فيه أيضاً، الفارابي، وابن سينا، وقسطا بن لوقا، والجلدكي، وابن الهيثم.

ومنهم أبو سعيد عبد الرحمن بن أحمد يونس المصري (ت ٣٩٩ هـ) الذي ينسب إليه اختراع الرقاص، واشتهر في الأوساط العلمية كتاب الجامع بين العلم والعمل والنافع في صناعة الحيل للجزري، وكتاب الباهر في عجائب الحيل، لأبي عامر أحمد الأندلسي، وكتاب الحيل لموسى بن شاكر من أعلام القرن الثالث، وقد بدأ الاهتمام بهذا الكتاب في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي. كما برز في علم الحساب والجبر الخوارزمي، وأبو الحسن أحمد بن إبراهيم الإقليدسي (٣٤١ هـ) صاحب كتاب الفصول في الحساب الهندي، وعمر الخيام الشاعر المعروف. واشتهر بالجبر أيضاً عبد الحميد بن الواصي بن الترك، وأبو كامل شجاع بن أسلم بن محمد الحاسب المصري، والكرخي[١].

وبعد هذه الصورة الموجزة والغير مكتملة للتاريخ العلمي في الإسلام، ندرك من خلالها إلى أي حد ساهمت فنون الأدب والشعر في إقصاء العقل التجريبي والعلمي في البيئة الإسلامية والعربية، فجعلت البتاني، والبوزجاني، وابن الهيثم، وموسى بن شاكر، وأبا سهل الكوهي وابن سينا، والبيروني في جانبهما العلمي شخصيات مغمورة، فانسحب انغمارهم إلى كتبهم وتصانيفهم فضاع أكثرها، وفُقد، وسيدرك المراقب المتتبع في هذه المسيرة أيضاً كيف أن الرياضيات والطبيعيات، وهي مباحث كانت زاخرة ضمن كتب الفلسفة والكلام (الشفاء والنجاة ورسائل اخوان الصفا والمواقف وشرح التجريد نموذجاً) قد صير إلى حذفها، وتهميشها فيما صنف متأخراً، نقول همّشت وحذفت لنفيد أنها لم تقتطع لتكون محطاً للعناية الزائدة، بل لتكون خارج إطار الاهتمام أصلاً.

ومن هنا عرفنا عمر الخيام الشاعر ولم نعرف عمر الخيام الرياضي، ومن هنا لم نعرف الفارابي وابن سينا إلا بالفلسفة، ومن هنا قتل (سنمار)

(١) راجع، قدري طوقان تاريخ العلوم عند العرب، وتراث العرب العلمي، محمد عبد الرحمن مرحبا، الجامع في تاريخ العلوم عند العرب، عويدات بيروت.

المهندس المعماري وباني قصر الخورنق خوفاً من بناء صرح آخر، بينما لم يقتل شاعر خوف مدح أمير آخر.

ومن هنا لا نعرف أيضاً كبار المهندسين الذين بنوا قصور الأمويين على أطراف الصحراء والمساجد الكبيرة على طول جغرافية العالم الإسلامي، وحذّاق الصناع الذين أذهلوا سفراء الروم إلى الرشيد، كل هؤلاء وغيرهم لم يخلدهم تاريخنا الإسلامي، في الوقت الذي خلد شويعر هنا وصعاليك وأدباء هناك.

ولو حظيت العلوم بالقسط الذي حظيت به فنون الأدب والشعر لكان عندنا علم جمٌّ وتراث علمي عظيم، لقد كانت العلوم عند العرب ـ بعكس الأدب والشعر ـ خارج الحقل الإبداعي العام.

وإذا لاحظنا تطور وتدرُّج التأليف في العلوم عند المسلمين، نرى الإنتاج العلمي يتضاءل مع إطلالة القرن الخامس إلى قرون عدة تلامس القرن الذي نعيش، إلا من فلتات نادرة، وساد بعده الأدب والشعر على مجمل الحياة الثقافية في صورة مأساوية زاد في تراجيديتها الأوضاع السياسية التي عصفت ببلاد المسلمين، وإذا عرفنا مقدار ما ضاع من التصانيف العلمية أدركنا مستوى اهتمام الناس بالأدب والشعر، فلم يضع ديوان أو مصنف أدبي.

ولأن الرصيد العلمي والتجريبي عاش مغموراً، سهل على الغرب نسبة استحداث النظريات العلمية والاكتشافات إليه، وتغييب المنطلقات الأولية للعلوم، وإن القارىء لتكفيه نظرة عاجلة لاكتشاف هذه الحقيقة.

وعندما شرع الأوربيون مطلع عصر النهضة في نقل منجزات الحضارة الإسلامية، لم يدرسوا أو ينقلوا حياة القصور والجواري، وإنما درسوا حياة العلماء دراسة موضوعية، توصلوا من خلالها إلى الأخذ بأسباب القوة، ففي سياق النقل والترجمة في الأندلس (طليطلة) وصقلية، عمدوا إلى سلخ

الفنون الشعرية والأدبية عن الناحية العلمية ضمن مخطط غاية في الذكاء، وكانت الكتب تترجم بعناية كبيرة في النقل والاختيار، في إطار حركة ترجمة واسعة النطاق، وعن سوء نية يكثر الكلام عن عصر الترجمة أيام المأمون، وتكتب فيه الأبحاث والدراسات من مستشرقين وعرب، بينما يندر الكلام عن عصر الترجمة مطلع عصر النهضة الأوروبية، فذكروا ما أخذت الحضارة الإسلامية، وطمسوا ما أعطت وجادت.

ولو اطلعنا على مسرد ما ترجم من العربية إلى اللاتينية؛ لأدركنا حجم المخطط الذكي الذي انتهج بدقة، والذي يمكن أن يختصر باقتصار الترجمة على العلوم والإعراض عما عداها، وهاك بعضه على ترتيب الدكتور سيمون حايك[1].

اسم المؤلف	عنوان الكتاب	اسم الناقل
ابقراط	ـ فصول ابقراط مع شروح جالينوس	قسطنطين الافريقي
ابقراط	ـ كتاب تقدمة المعرفة مع شروح جالينوس	جيرارده الكريموني
ابقراط	ـ كتاب الأمراض الحادة مع شروح جالينوس	جيرارده الكريموني
ابقراط	ـ كتاب الحقيقة	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ كتاب الصناعة الصغيرة	قسطنطين الافريقي
جالينوس	ـ كتاب في الشفاء	قسطنطين الافريقي
جالينوس	ـ كتاب تعرف علل الأعضاء الباطنة	قسطنطين الافريقي
جالينوس	ـ شروح على فصول جالينوس	قسطنطين الافريقي
جالينوس	ـ في آراء ابقراط وأفلاطون	قسطنطين الافريقي
جالينوس	ـ في آراء ابقراط وأفلاطون	قسطنطين الافريقي
جالينوس	ـ كتاب المزاج	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ كتاب العلل والأعراض	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ كتاب البحران	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ كتاب الأيام العصيبة	جيرارده الكريموني

(١) راجع سيمون حايك، نقل الحضارة العربية إلى الغرب، ص ٥٧٧.

اسم المؤلف	عنوان الكتاب	اسم الناقل
جالينوس	ـ شرح على تدبير الأمراض الحادة	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ شرح التعرف على علل الأعضاء	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ في تدبير الصحة	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ كتاب الأسرار	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ كتاب الأدوية المفردة	جيرارده الكريموني
جالينوس	ـ حركات السوائل	مرقس الطليطلي

وهكذا يستمر المسرد في ذكر الكتب العلمية العربية الأصلية أو المنقولة من أصول يونانية، وغابت كتب الأدب والشعر، فلم تحظ بأي عناية تذكر في النقل والترجمة.

تمَّ مشروع الترجمة في عدة بقاع من الأندلس وصقلية والمسلمون والعرب سادرون، لا همَّ لهم إلا دراسة العلوم التقليدية، التفسير والفقه والأصول والبلاغة... ويغذون السير بحثاً عن سحر الكلمة، ورونق الجملة، حتى غدت أساليبهم التي اعتادوها قيوداً تكبِّل عقولهم، وتضيِّق عليهم في كل اتجاه، وحتى تدرك واقعية هذه الدعوى عليك بالتأمل في أساليب كلٍ من شبلي الشميِّل، ويعقوب صروف، وأمين الريحاني وغيرهم من روَّاد عصر النهضة العربية ممن اعتمد وتقصَّد تعريف العرب بالمنجزات العلمية الغربية.

يظهر الأسلوب الأدبي بوضوح في عرض أمين الريحاني(١)، وأحمد فارس الشدياق، في كتبه: الواسطة في معرفة أحوال مالطة، وكشف المخبا في أحوال أوربا والساق على الساق فيما هو الفارياق، ويلاحظ هنا السجع في العناوين، وهو مما شاع ودرج في عصور الانحطاط، لكن يسجل للشدياق كما لاحظ مارون عبود محاولته اخراج الأدب العربي من دياميس

(١) راجع مثلاً قلب لبنان، دار الريحاني، ١٩٥٨ بيروت.

الحريري وكهوف القاضي الفاضل، ورطانة العامية التي انتشرت في العصر العثماني. كما أن الشميِّل ندد في كتاباته ومقالاته بتنميق الكلام ثم نراه يتأنق ويسجع. وإليك نموذجاً من النثر العلمي ليعقوب صروف عن حيوان الأركا، وهو حوت في البحار الكبيرة لتدرك مدى هيمنة لغة الأدب في العرض العلمي في الذهنية العربية المعتمدة على التطويل.

لطم النسيم وجه الماء فتغضن، وتقلبت الأُركا فيه مكسالاً لا يهمُّها وطنٌ ولا عطنٌ، وفِلوها يسبح إلى جانبها وهو يدنو منها حتى يمسَّها فيطمئن باله، وكأن لسان حاله يقول: «اتسعت البحار أو ضاقت، وكثُرت الأعداء أو قلت، فمن لاذ بأمِّه لا خوف عليه، وهي أرأمُ أُمٍّ في الوجود، فلا تبتعد عنه بل تضمُّه إليها من حين إلى حين بزعنفتيها، أو تدور حوله وتلمسه بشفتيها حتى يطمئنَّ باله ويسكن بلباله.

وهي معروفة مشهورة، يعرفها البحارة ولو رأوها عن بعد، بظهرها الأسود وبطنها الأبيض، ولا سيما بالزعنفة الكبيرة القائمة فوق ظهرها كالأكمة، فإن ارتفاعها خمس أقدام، وبالخطين الأبيضين على خاصرتيها، وكلُّ ذلك من العلامات المميّزة لها، المحذِّرة منها، لا تخاف شر أحد إلا شر ابن عمها الحوت الجبَّار المعروف بالعنبر. أما الحوت الذي يؤخذ منه العظام فتهجم عليه وتقتله، ولو كان أطول منها أربعة أضعاف، كما يهجم الأسد على الفيل. ولا تخاف شرَّ الإنسان، لأنها لم تختبر قوَّته: فإنها قليلة الشحم ولذلك لم يحفل الناس باصطيادها. والقرشُ المعروف بكلب البحر، قد يدانيها في كبر جسمه أو يفوقها، ولكنه لا يدانيها في شراستها وحيلها. ولذلك كنت ترى هذه الأُركا تسير الهوينا، لا تحسب لأحد حساباً، الصخور عن يمينها والبحر الواسع عن يسارها، ولا يهمُّها إلاَّ ابنها وطعامها. أما ابنها فلا يفارقها ولا تغفل عينها عنه وأما طعامها فالماء شفَّاف أمامها، فتراه ولو كان في قاع البحر[1]....

---

(١) راجع فصول في التاريخ الطبيعي من مملكتي النبات والحيوان، وراجع له أيضاً=

ويبدو أن تطويل يعقوب صروف (ت ١٩٢٧ م) ويا للعجب، كان تلخيصاً لمقالات طويلة باللغات الأجنبية، ويبدو أيضاً أن أسلوبه الأدبي قد حظي بالإعجاب من قبل البعض، يقول محمد كرد علي: كان يعقوب صروف يتوخى سلاسة في التعبير... يقرأ المقالة الطويلة لعالم من علماء أميركا أو انكلترا، فلا يلبث أن يلخصها في صفحات قليلة، ويزينها بما يشرحها، ويحبب إلى الناس مطالعتها[١].

ومن كل ما سبق نستخلص أن الشرق هو موطن الكلمة والإفتتان بها، وتقديسها.

وقد تعاظم ذلك في عصور الانحطاط وصولاً إلى أوائل القرن العشرين، كانت التصانيف خلال هذه الفترة مطبوعة بطابع التقديس للكلمة، وطرق تحسينها، وتجميلها، كل ذلك جعل من الانتاج التأليفي فاقداً للكثافة التعبيرية، وعاجزاً عن القدرة التواصلية للمعرفة، وفي رأيي أن رفض هذا التقييم ينمُّ عن رؤية وردية للتاريخ الفكري في الإسلام، تتعامى عن نقاط الضعف فيه المتمثل بالاهتمام المفرط بالكلمة في فروع العلم كافة، الفقه والأصول والحديث والبلاغة والمنطق... وإذا فقدت بعض هذه العلوم من مناهجها وأسلوب تعبيرهاالعناية بالكلمة ووقعها، فهي تعاني من آفات أخرى كالتكرار كما سيأتي.

٤ ـ التجميع ـ الاختصار:

لا نحتاج إلى إمعان نظر لادراك أن عصور الانحطاط يمكن أن يطلق عليها عصور التجميع (الموسوعات) والاختصار والتعليق والتحشية (الحواشي) التي كانت تجد متسعاً من الوقت للتنازع في بسملة

= بساط علم الفلك وصورة السماء.

(١) راجع مجلة المجمع العلمي العربي ٨ ـ ٥٧، دمشق.

المؤلف أن الباء فيها للتعدية أو للملك، وهي ظواهر فكرية مرضية تصيب عادة العلوم التي تبتلى بالجمود والتحجُر، وليس المقصود القول إن هذه المرحلة قد خلت من العلماء والمفكرين، فقد كانوا كثرة كاثرة إنما من النوع السلبي.

بيان ذلك أن اصطلاح عالم ـ كما المجتهد ـ تارة يكون بمعنى عالم مستهلك في دراسة العلوم وهضمها واستيعابها والإحاطة التامة بها، وطوراً بمعنى عالم منتج للعلم ومبتكر له، أي يحقق المعنى الأول ويزيد عليه بإنتاج المعرفة، وإبداء الرؤى والنظريات الفكرية التي تطمح إلى النهضة، والعلماء الذين عاشوا هذه المرحلة التي اتسمت بالانحطاط كانوا من النوع الأول إلا ما ندر، وفي الحقيقة لا يمكن التجميع أو الاختصار لو لم تكن إحاطتهم بالعلوم في الغاية، ويخال للمراقب أن العقل العربي في تلك الآونة قد اعتراه التأرجح والاضطراب بين التوسعة والاختصار، ولم تسلم من هذا المدِّ أي من علوم الإسلام آنذاك. لكن كيف يمكن معاينة هذه الظاهرة وفهمها بصورة تحليلية؟.

في رأيي أن أسباباً سياسية، وصراعاً حضارياً كانت تعيشه الأمة، يكمن وراء انتشار الإقبال على التجميع في صورة موسوعة في اللغة والتاريخ والأدب والشعر والفقه والأصول... وقد رأى أهل العلم ذلك ضرورياً بعدما منيت بلاد المسلمين بالحملات الصليبية، وغزو التتار وخراب بغداد عاصمة العلم والثقافة آنذاك على أيديهم، وانتقال كل ذلك إلى مصر، ثم جاء بعد ذلك سقوط الأندلس فزاد الطين بلَّة، وتنامى الخوف على التراث، عبَّر عنه أحسن تعبير ابن منظور صاحب الموسوعة اللغوية المشهورة (لسان العرب) فذكر أنه شرع في كتابته في نفس الظروف التي صنع فيها نوح فلكه، قال: فجمعت هذا الكتاب في زمنٍ أهله بغير لغته يفخرون، وصنعته كما صنع نوح الفلك وقومه منه يسخرون[1] لقد تمثَّل الأمر فعلاً في أن ينقذ من التلف

---

(١) لسان العرب، المقدمة. ويعرف عن ابن منظور ولعه بالاختصار.

الانتاج الفكري الذي جمع طيلة قرون.

أما ظاهرة الاختصار والإيجاز (المختصرات) فهي تحكي الخصائص الأساسية للعقل العربي، بل والعقل البشري بشكل عام، وقد ذكرنا عند الكلام في الأمثال ما يفيد امتياز الذهنية العربية في هذا المجال.

ولكن يلاحظ أن الاختصار لم يكن مقابلاً للتجميع والتطويل، فقد كان بين هذين الأسلوبين جدلية مثمرة، وليس صعباً أن يلاحظ أن الإفراط في الاختصار قد أحوج المادة إلى الشرح والحواشي والتعليقات لفتح مغاليق العبارات التي حرص أصحابها على أن تكون في غاية الاختصار، كما يلاحظ في مجال الفقه مختصر العلامة خليل في الفقه المالكي، وجملة أرجوزات ومنظومات عديدة في مجال المنطق والفلسفة كمنظومة السبزواري وتلخيصات ابن رشد، وفي الشعر مختصر الزوزني في شرح المعلقات، وفي البلاغة تبرز البديعيات كبديعية صفي الدين الحلي وابن حجة الحموي، وكانت البديعيات لشدة اختصارها وإيجازها، كان أصحابها يعمدون إلى شرحها للتو، وهذا ما سنجده مع الشعر الحديث في حركة الأدب المعاصر.

ومع ذلك نقول: إن موجة المختصرات التي حظيت بها الثقافة الإسلامية لم تكن ظاهرة مرضية، لقد كانت نزوعاً إلى التفلت من أكوام الكتب وجبال الكلمات التي أقحمت في النصوص النثرية الكتابية، وانتفاضة تلقائية على طغيان الإسراف اللفظي الذي كان يجتاح أساليب التعبير التي كان عمادها سحر الكلمة وجرسها اللفظي الموسيقي، ويبدو أن المختصرات ظاهرة ثقافية وأدبية تواكب وتلي حياة كل أمة من الأمم بعد أن تشهد تخمة في معارفها وعلومها، وإنك إذا تأملت واستقرأت تاريخ كل علم على حدة في الدورة الإسلامية، لرأيت ابتداءه بسيطاً سهلاً إلى أن يصاب بالتضخم بكثرة التأليف والشروحات والتعليقات، حتى إذا أنست به العقول عمدت إلى التزويق والتنميق في عرضها حتى يصاب بالكساد، ثم تتناهبه العقول اختصاراً وتلخيصاً وإيماءً بحيث يمكن استيعابها بأقل جهد ممكن وفي وقت قليل،

وهذا يعكس ميلاً في التركيبة البيولوجية الذاتية وفي النفسية والذهنية الخاصة لآليات عمل العقل البشري إلى اكتناه المعرفة بعد التوجه إلى طلبها بأخصر الطرق، ونزوعاً إلى تصيُّد العلوم بأسهل السبل، وينعكس بالعكس المستوي إلى أن العقل ينفر من إسهال الألفاظ وميوعة الحروف، ومطاطية الجمل، وتمدد الفقرات، وليس أدل على ذلك من أن هذه القوة ترضى مع حسن الاستعداد وقوة القبول في الوصول إلى مطلوبها بأقصر وقت ممكن، وأن لا غرض لها في تتبع القراءة، وتصفح الكتب، فلو قدِّر أن البشر توصلوا إلى وسيلة اتصال معلوماتية سريعة تكفيهم مؤنة التتبع أثناء القراءة، وإرهاق النظر، وإهدار الوقت والأيام، لرحب العقل، لأنه بذلك يوفر جهداً قد يقفز به خطوات جبارة في حقل المعرفة، ولشهدت الحياة العقلية عصراً ذهبياً لم تشهده البشرية خلال أحقابها، وعهدي بالنثر الفني في شكله المعاصر لجاماً للفكر، وعقالاً للعقل، والأنكى من ذلك أن شيوع هذا النثر قد طبع العقل بطابعه فاستعصى عن أن يستسيغ غيره، وينفر أشد النفور من استحداث وسيلة أخرى للاتصال والمعلوماتية، ولا سيما من هذه الجموع التي تستلذ بوصف الأدب للبحر أكثر من التذاذها برؤية البحر نفسه ومعاينته والإنصات إلى هديره، وتأنس بجمال وصف الغابة أكثر من أنسها بجمال الغابة نفسها، لأنهم تلقفوا النثر العربي بشكله الحالي منذ نعومة الأظفار، ومع قلق المراهقة وريعان الشباب، وشربوه مع عنفوان الرجولة، فاختطَّ العقل لنفسه هذا النثر العقيم لمَّا لم يجد في ميدان الاتصال سواه.

إذاً فخلف هاتين الظاهرتين العالميتين (الأمثال ـ المختصرات) تكمن الحقيقة التالية: إن العقل البشري بطبعه وميله إلى المعرفة يتلمس أفضل طرق التواصل، وأن النثر بوضعه الحالي لا يحكي هذا الميل مما سبَّب حدوث هذا الكم الكبير من الكتب، ألفاظ تتقيأ ألفاظاً، فكان أن أصيب العقل بالكساد، فانعكس ضرراً بالغاً على الخطاب الإسلامي القائم على اجترار المواضيع المستنزفة في نفس خطابه السابق، مع أن مادة مواضيعه ما

زالت عصيّة على البحث في جوانب كثيرة، ولا سيما الجانب المهمَّش واللامقروء، وهذه الجوانب تجد ملاذاً للتعبير عن نفسها في تلكم الخطابات العلمانية المعاصرة منزوعة الإسلام التقليدي بعمق.

إلا أنه من جهة أخرى يحفظ لهذه المختصرات والمطولات دورها في الحفاظ على المنجزات الثقافية أولاً كما ذكرنا، وثانياً، أسهمت المختصرات نثراً أو نظماً في تسهيل حفظ المطالب واستيعابها من قبل النبهاء، كما لعبت المطولات الدور نفسه مع من هم في أمس الحاجة إلى الشرح والتكرار والإعادة التي لم تكن تخلو من الإفادة دائماً.

ومن وجهة مختلفة، ومع هذه الفوائد التي ذكرنا، يرى ابن خلدون ـ وتبعه على ذلك حاجي خليفة ـ أن كثرة التأليف في العلوم مخلّة في التعليم، وكذلك كثرة المختصرات، ومن غير ابن خلدون، يجرؤ على البوح بهذه الحقيقة في زمن يرى أهله في ذلك محمدة، وقد لاحظ بحق ما يترتب على كثرة التأليف من التكرار مع وحدة المعنى واختلاف المصطلحات، فوصف هذه الظاهرات بأنه داء لا يرتفع لاستقرار العوائد عليه فصارت كالطبيعة التي لا يمكن نقلها ولا تحويلها(١).

ثم إنه لا يمكن عدُّ هذه الموسوعات والمختصرات البؤرة الفكرية التي كانت تستنزف جدل العلماء، فقد تعددت العلوم وتشعبت في تلك العصور، ويمكنك الاطلاع على كتاب أبجد العلوم للقنوجي البخاري (ت ١٣٠٧ هـ) حتى تدرك مقدار العلوم التي تتابعت وتشعبت عن بعضها، فبرز ونتج منها نثر غاية في العقم، يتمظهر في أرتال الكتب التي وضعها المشعوذون في علم الرمل والسحر والتنجيم واستحضار الجن والأرواح والعفاريت، مما شاع وترك أثاراً وخيمة على الرؤية الدينية، وعلى رؤية الناس للدين، وذلك لأن هذه الكتب اتشحت بالنص القرآني وروايات النبي والصحابة، فملأت أيهابها

---

(١) راجع المقدمة الباب ٢٧ ـ ٢٨ ـ من الفصل الأخير، حاجي خليفة، كشف الظنون ١/ ٤٤.

كذباً وجدلاً، والمذهل أن هذه الكتب في العصر الحديث من أكثر الكتب رواجاً بين الناس ـ على الأقل هذا ما يعتقده الباعة ـ بعدما بعثها إلى الحياة عبد الفتاح السيد عبده الطوخي المصري، فكان لها ولغيرها من الكتب الوخيمة بنشرها المنحط، دور في عرقلة الفكر الإسلامي، والحد من انبعاثه ونهضته، إلى جانب ضيق الأفق عند الناس.

٥ ـ اللصوصية الأدبية والعلمية (السرقات):

إذا كان هذا العنوان يصدم القارىء أو يوحي إليه بتشاؤم ليس مستعداً لاستقباله، فإني أعتذر أولاً، وأقول في تبريره ثانياً: لم يعد خافياً على أحد أن الظاهرة التي نتكلم عنها أسهمت كثيراً في تردّي الخطاب الديني، والفكري، في العصر الحديث، وأصبحت ظاهرة منتشرة ينبغي التصدي لها صوناً لهذا الخطاب وضماناً لتجدده.

لكن يجب أن يكون معروفاً لدينا، أن الحياة الفكرية في الإسلام كانت تشهد نزوعاً مدهشاً إلى الابتكار والإبداع، وبالأخص في القرون الخمسة الأولى، وليس ذلك غريباً، فالعلوم كلها كانت ضمن المجال الإبداعي، والذهنية الفتيَّة أيضاً، كانت تعيش هاجس الابتكار والجديد.

نعم عرف التاريخ الفكري والأدبي في الإسلام ظاهرة الانتحال، وهي أن ينحل المصنف نفسه مؤلَّفه كاتباً مشهوراً للترويج، كما فعل الجاحظ في بعض كتبه، وكما فعل الشاعر حماد بن سابور، وخلف بن حيان، وابن دأب عيسى بن يزيد، حيث نحلوا شعرهم[١]، وقد يقع الانتحال لظروف تاريخية ناشئة من اختلاط الوثائق المتأتي من البعد الزمني، كما حصل لبعض كتب أرسطو مثل كتاب «أثولوجيا» مثلاً فقد تبين أخيراً أنه منحول، إذ هو في الواقع بعض أجزاء من تاسوعيات أفلوطين.

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ١٧ تحقيق: أبو الفضل إبراهيم ط ٣ مصر.

هذا كله لا بأس بإدراجه ضمن الظواهر الأدبية، وإلى جانب هذه الظاهرة، شهد التاريخ الفكري في الإسلام، ظاهرة من نوع آخر «السرقات الأدبية» إنما على نطاق ضيق نسبياً وتطلعنا كتب التراث التي تعني بالنقد الأدبي، أمثال مؤلفات الآمدي، والجرجاني، والثعالبي، وأبي هلال العسكري والأصفهاني، وغيرها على الكم الخجول للسرقة هذه التي لم يسلم منها كبار الشعراء، واتهامات أبي فراس الحمداني لأبي الطيب المتنبي معروفة.

يتحدث الجرجاني عن قدم السرق بقوله: السرَّق ـ أيدك الله ـ داء قديم، وعيب عتيق[1]، ويحمل معنى السرق في مصطلح النقد الأدبي العربي الكلاسيكي مضموماً لطيفاً ذا مغزى عميق، فليس المقصود منه أن تأخذ النص المسروق بلفظه ومعناه، وتوهم الناس نسبته إلى نفسك فحسب، وإن كان هذا من أخس أنواع السرق، ونادر الوجود، بل المقصود منه أولاً بالذات سرقة المعنى، وهو الذي عنوه بقولهم: ولا يقدر أحد من الشعراء السلامة منه[2].

قالوا: والسرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه... وهو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم، ومحاوراتهم، ومن أنواعه عندهم نظم النثر وحل الشعر[3].

ولأجل ذلك شدّد النكير على المتنبي كل من أبي الفرج الأصفهاني، وابن العميد، والصاحب بن عباد وأبي علي الحاتمي، وأبي الحسن بن لنكك

---

(١) ن. م، ٢١٤.

(٢) العمدة في محاسن الشعر لابن رشيق ٢/ ٢٨٠ دار الجيل بيروت، الأغاني ٦/ ٧١، الحيوان ٣/ ٣١١، ويعترف الخوارزمي بالسرقة، راجع رسائل الخوارزمي، ٧٩.

(٣) العمدة ٢/ ٢٨١، ٢٩٣، الوساطة، ١٨٨، ٢٠١، ٢١٤.

البصري، والآمدي، والجرجاني، وابن وكيع في «المنصف» إلا أنه أسرف في مقدمة كتابه هذا، ونعم ما قال فيها ابن رشيق: أنه لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم(١).

إذاً كان النقاد العرب القدامى يرون في الإقدام على أخذ معنى ما ثم صبه في قالب جديد، وحلَّة لفظية جديدة، شعراً ونثراً، لصوصية وسرقة. وهنا أدعو إلى مشاركتي في تحليل الرسالة الحاتمية المشهورة، على الرغم من تعسف الحاتمي في حكمه فيها على المتنبي، فإن الرسالة إلى جانب كتب النقد الأدبي في التراث الإسلامي مع اتفاقها في الوجهة العلمية التي يراد ابرازها، تشكل سابقة خطيرة، وخطورتها ليست فيما ذكرت من نصوص بل فيما تحكي عنه هذه النصوص، وهو أن القدماء كانوا يعيشون هاجس الإبداع في كل شيء، كما قلنا وعلى كل الصعد العلمية، والكتابة إبداع، والإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم كما يقول أدونيس(٢) والظاهر أنه كلما كان هنالك إبداع، فسيكون هناك من هو على استعداد للإغارة عليه لكي ينسبه إلى نفسه.

وقد يجوز أن نعثر في أمهات التراث ومظانه على إغارة شاعر من الشعراء على قصيدة كاملة لشاعر آخر كما سيأتي، إلا أنه في مجال النثر نملك وثيقة ترينا أن أقدم عملية سطو تعود إلى القرن الرابع للهجرة، وهذه الوثيقة رسالة صغيرة الحجم للسيوطي (٨٤٩ ـ ٩١١) «الفارق بين المصنف والسارق» يتهم فيها السيوطي بعض معاصريه، ممن امتهن السرقة، والإغارة على كتب المصنفين بسرقة بعض كتبه، وذكر فيه جملة سرقات كان ضحيتها أبا حامد الاسفرائيني (٣٤٤ ـ ٤٠٦) على ما حكاه الإمام

---

(١) العمدة، ٢/٢٨١، المنصف في إظهار سرقات المتنبي، لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع، تحقيق: الدكتور يوسف نجم، دار صادر بيروت ط ـ أولى ١٩٩٢.

(٢) أدونيس الثابت والمتحول ٤/٢٦٣ دار الساقي، بيروت.

السبكي (٧٢٧ ـ ٧٧١) وحين قيل للاسفرائيني، إن فلاناً صنف كتباً كثيرة، فقال: أروني إياها، فرآها مسروقة من كتبه، فقال: بتر كتبي بتر الله عمره.

وممن تعرض للسرقة أيضاً الإمام أبو شامة (٥٩٩ ـ ٦٦٥)، والحافظ ابن حجر العلامة المشهور، حيث سطا كبير تلاميذه على كتابه «الطبقات» وأخذ منه الكثير، ولم يعزها إليه وبركة العلم عزوه إلى أهله وقائله «. . . . . والله إن سارقاً يسرق الأشعار، وهي بالنسبة إلى العلم رخيصة الأسعار، فيعز على المسروق منه ويشتد، وينبه على سرقته ويعتد، ويساعده على ذلك أهل الأدب. . . . ويؤلفون الكتب في هتكه. . . ألم تر إلى كتاب «الحُجة في سرقات ابن حجة» إلى أن ساق خبر سرقة نجم الدين بن إسرائيل (٦٠٣ ـ ٦٧٧) قصيدة مهذب الدين الخيمي (٦٠٣ ـ ٦٨٥)[1] غير أن ذلك لا يشكل ظاهرة تراثية، كما لا ينشىء البيت والبيتين من الشعر لغة أو قاعدة نحوية، ولا تعدو أن تكون فلتات إلى أن أصبحت في هذا العصر ظاهرة اجتماعية مرضية.

ويمكن عزو انفلاش ظاهرة السطو على الكتب والأبحاث في العصر الحديث إلى تطور تقنيات الكتابة، والطباعة، وآليات التواصل المعرفي، فأصبح من الميسور أن يسطو من في الشرق على مقالة، أو كتاب كامل طبع أو نشر في صحف ومجلات المغرب، وما زالت الضجة التي أُثيرت حول بعض أعمال توفيق الحكيم ماثلة لمن واتته الهمة في تتبع المسلسل القديم الجديد «السرقات الأدبية» وهاك أمثلة عنها ذكرها مصطفى سليمان في مجلة العربي.

قالوا إن الشاعر الإنجليزي (ملتون) مؤلف (الفردوس المفقود) قد اقتبس موضوعه، ومواقفه، وعباراته ـ حرفياً أحياناً ـ عن شاعر إيطالي

---

(١) السيوطي، الفارق بين المصنف والسارق، تحقيق، هلال ناجي، عالم الكتب، بيروت طبعة أولى، وراجع سرقة ابن إسرائيل في الوافي بالوفيات ٤/ ٥٠، وفوات الوفيات ٣/ ٤١٤، لسان الميزان ٥/ ١٩٧ النجوم الزاهرة ٧/ ٣٦٩.

مغمور، كان معاصراً له، حتى عثر (نورمان دوجلاس) على نسخة وحيدة من رواية (أداموكانتو) لمؤلفها الإيطالي (سرافينوديللا سالاندرا) ويروي المازني أن عباس محمود العقاد أعاره قصة (تاييس) ـ مؤلفها (أناتول فرانس) ـ ليقرأها، وبعد عدة أيام أعاره قصة انجليزية أخرى من تأليف (تشارلز كينجزلي) اسمها (هايبيثيا)، وكان العقاد يريد أن يلفت نظره إلى التطابق الكامل بين الروايتين.

والغريب أن النقاد يتهمون المازني والعقاد أنهما استوحيا كثيراً من أشعارهما، من المجموعة الشعرية الإنجليزية باسم (الكنز الذهبي)!!.

ونشرت مجلة «الأسبوع العربي» بتاريخ ٢٢ ـ ١ ـ ١٩٧٩ موضوعاً عن القصة العراقية، بقلم (جوزيف كيروز)، بعنوان «بحث عن الإنسان وحرية الجسد». وكان نقلاً حرفياً عن بحث للكاتب القصصي (عبد الستار ناصر) من العراق، نشر في مجلة «الموقف الأدبي» بالعدد ١٢ ـ نيسان (ابريل) ١٩٧٥ ـ بعنوان «إشارات أولى في القصة العراقية المعاصرة»، ولم يتغير غير العنوان.

أما الأستاذ المغربي (محمد محمد الخطابي) فقد كشف جذور بحث الدكتور (محمد التونجي) نشره في دورية (اللسان العربي) الصادرة عن مكتب تنسيق التعريف بالرباط، المجلد الثالث عشر ١٩٧٦ إذ قال الأستاذ الخطابي إن بحث الدكتور التونجي (رأي في جذور الضمائر العربية)، يكاد يكون اقتباساً كاملاً عن بحث للأستاذ عبد الحق فاضل، نشره في الدورية نفسها عام ١٩٦٧، بالعدد الخامس.

أما الدكتور (ابن عبد الله الأخضر) الجزائري فقد كشف في مجلة الطليعة الأدبية العراقية ـ فبراير ١٩٧٩ ـ إن عبد الجبار محمود عندما نشر بحثاً في المجلة نفسها بعنوان «أثر ألف ليلة وليلة في المسرح الأوروبي» في عدد اكتوبر ١٩٧٨، كان الدكتور عماد عبد السلام قد نشره «حرفياً» في مجلة «الأقلام» العراقية، في العدد السادس ١٩٧٠.

أما بول شاؤول، المحرر الثقافي في مجلة «المستقبل» الأسبوعية فقد أجرى لقاءً مع المستشرق الفرنسي (جان فونتين) مؤلف كتاب (الموت والبعث عند توفيق الحكيم)، وفي هذا اللقاء ـ العدد ١٠٩ ـ ٢٤ مارس آذار ١٩٧٩ ـ قال فونتين:

هناك سرقات في مسرحية «أهل الكهف» فقد أخذت من (النظرة إلى الخلف) لأدوار بيلامي، ومن (الزمن الحلم) لهنري رينيه لونورمان، وقد وجدت عند الحكيم جملاً مترجمة حرفياً عن هاتين المسرحيتين، بل لقد وجدت بعض المواقف منقولة، هذا إلى جانب تسعة عشر عملاً مستوحى من أعمال غربية[١].

ونفس هذه الظواهر المرضية نجدها في مجال الفقه فقد رصد المتخصصون في الفقه المقارَن جملة وقائع كان ضحاياها بعض العلماء المبدعين.

فمن ذلك ما وقع من ابن هارون وابن عبد السلام في شرحيهما لمختصر ابن الحاجب فقد سرقا كلام ابن رشد ونسباه إلى أنفسهما، وقد عابهما ابن الحباب على ذلك، فلم يستطيعا أن يردا عليه.

وهذا رجل اسمه علاء الدين علي بن خليل الطرابلسي الحنفي قاضي القدس المتوفي سنة (٨٤٤) للهجرة، سرق تبصرة ابن فرحون المتوفي سنة (٧٩٩) للهجرة، برمتها مع تغيير يسير في بعض العبارات القليلة ونسبها إلى نفسه وسماها «معين الأحكام» ويظهر أن الذي جرَّأه على ذلك أن العهد قريب لم يسمح بانتشار التبصرة انتشاراً يحول دون هذه السرقة التي لا تغتفر لما فيها من جناية الكذب وانتحال ما للغير.

وإذا اطلعت على شرح الرملي لمنهاج النووي وشرحه لابن حجر

---

(١) مجلة العربي العدد ٣٥٢ ـ مارس ١٩٨٨، صفحة ١٣٣، وراجع السرقات الأدبية بدوي طبانة، مجلة الرسالة سنة خامسة جزء ثاني سنة ١٩٣٧، صفحة ١٢٤٣.

الهيثمي وجدتهما متطابقين في العبارات إلا في النذر اليسير، ومن المحال أن يكون هذا من توافق الخواطر، لكن من هو السارق ومن هو المسروق منه؟ العلم عند الله.

أما شرح شمس الدين بن قدامة لمتن المقنع فهو صورة طبق الأصل من المغني لعمه موفق الدين بن قدامة الذي شرح به مختصر الخرقي...[١].

هذا غير السطو في ميدان الفنون كالموسيقى والرسم... مما لا يسع ذكره، وما زال النقاد يتحفوننا بعينات عديدة، وأرقام مذهلة، عن حجم اللصوصية التي يمارسها بعض مرضى حب الظهور تحت الأضواء المزيفة والتي ارتفعت وتيرتها إلى حد السطو على أبحاث كاملة. لم نجنِ منها سوى تغييب الإبداعات في زحمة السرقات لفاقدي التمييز.

وقد كثرت تلك الإغارات على آثار الأجانب في عصرنا كثرة مذهلة حتى تكونت منها كتب كاملة ليس لأصحابها في الكثير الغالب من الفضل في تأليفها سوى نقلها إلى اللغة العربية، ووضع أسماء مترجميها موضع أسماء مؤلفيها، حتى صار مترجموها وناقلوها أصحابها ومؤلفيها. وانتقلت حمّى السرقة والإغارة من الكتّاب والمؤلفين إلى الشعراء الذين يفترض أنهم لا يعبرون إلا عن تجاربهم ومشاعرهم، ويكفي أن نسوق مثالاً واحداً لأديب من كبار أدباء العرب في العصر الحديث هو المرحوم إبراهيم عبد القادر المازني الذي شاع بين الأدباء أنه أخذ قصائد كاملة من شعراء الغرب.

ولا يقف ضرر هذا النقل وسرقة الأفكار ونسبتها إلى غير أصحابها عند تلك الأضرار الخلقية التي تهدّد الأخلاق ومقاييس السلوك، ولكن مغبتها أبعد من ذلك أثراً وأشد على عقلية الأمة خطراً: فقد كان من نتيجة تلك السرقة أن اضطربت العقلية العربية، وأحدثت بلبلة في التفكير العربي،

---

(١) راجع موسوعة الفقه الإسلامي المقارن (موسوعة جمال عبد الناصر) المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجزء الأول، المقدمة، القاهرة ١٣٨٦ هـ.

واضطربت مقاييس الأمة في الأخلاق والآداب والفنون، وأخذت تنظر إلى مقوماتها الثقافية نظرة زاهدة، أو بعبارة أخرى لم تعُد لها مقوِّمات ثقافية متميزة، وأخذت تفقد شيئاً فشيئاً طابعها الاستقلالي الذي بنته على مر الأجيال، وكان له من القوة والشخصية ما احتلت به الأمة العربية منزلتها بين أمم التاريخ.

لست هنا بصدد معالجة هذه الظاهرة، أو الاكتفاء بسردها، والحكم عليها، فهو معلوم على أي حال بقدر ما يقلق انسحاب هذه الظاهرة، وانفلاشها في أوساط بعض رجال الدين!!! «يأتي أحدهم ليعيد التدقيق في مسألة بحث فيها عالم من القرن السادس مستخدماً استدلاله في ذلك الوقت فيقوم هذا الشخص بتأييد بعض استدلالاته وإبطال البعض الآخر واخراج نفسها مع بعض الاختلاف»(١).

وليس لأولئك من فضل، إلا النقل والسرقة، ثم فضيلة الخداع والتضليل، والاعتداء على حرمة الحق والأصالة. والتعبير الصارخ عن محنة ثقافة مزوَّرة.

والمكتبة الإسلامية زاخرة بأمثال هذه المؤلفات التي عمادها فصل من هنا وباب من هناك بل كتاب من هنا وكتاب من هناك، هذا عدا التكرار الممل ـ ولا أقول الاختصار المخل لاحتياجه إلى شيء من العلم ـ الذي لا ينتفع معه القارىء إلا بضياع وقته وكلال بصره إرضاء للصيَّع الضيَّع من الذين ألفوا وأنسوا الأخذ من مخلاة الأسلاف كأنهم الغريب الذي يبسط الكفين ابتغاء الصدقة لأنه لا يملك من ذاته شيئاً يتبلغ به، فلا همَّ لهم سوى أن تزين أسماؤهم الكتب حتى ليشار إليهم بالبنان وينادى عليهم بين الأنام بالعالم العلامة والحسن الفهامة أستاذ البشر إلى غيرها من الألفاظ الفارغة الخرقاء.

وأعود إلى الرسالة الحاتمية، والتي افترض أن الحاتمي أراد منها

(١) نداء الإمام الخامنئي إلى الحوزات، اصدار حوزة الرسول الأكرم، بيروت.

تأسيس وترسيخ نقد نثري من نوع جديد يرى الإبداع أعمق من ابراز تنوع الصياغات الفنية للمعنى الواحد، وهو الإبداع في المعنى نفسه، تلك الحيثية التي عمل النقد الأدبي الحديث على تقزيمها، وتهميشها، وهنا الفرادة في منتوج الحضارة الإسلامية، فإذا كانت المبادىء التي سار عليها الحاتمي، ونقاد الأدب العربي تدرج المصنفات التي تلوك معان محددة ضمن السرقة فبعض مصنفات التراث، وجل الكتابات المعاصرة سرقات، كتب تلد كتباً، ولا يصح عندها أن نسمي إبداعاً إلا هاتيك المصنفات التي تؤلف مفاصل كل علم «الأمهات» وما عداها يصدق فيه قول أبي حيان التوحيدي: الكلام على الكلام يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه.

«طوفان ألسنة... إسماعيل يطفو صحراء من كتب تموت... أحلام إسماعيل جاثية وجبهته تراب ما كان إسماعيل إلا صوتاً يقاتل بعضه بعضاً وليس له فضاء»[(١)].

ألا يكفينا هذا التل المهول أكوام كتب إذا نظرت إليها ألفيتها تكراراً لما كتبه السلف، وليس لسارقيها ـ شلَّت يداهم ـ إلا فضل اجترارها، إذ هم في غيبوبة عن رصد المعضلات العلمية والفكرية الحديثة، الاتباع لا الإبداع نهجهم، حتى إذا واجهتهم بشنيع ما فعلوا بدأ يختفي الوجه السمح وتدافعت من أفواههم العبارات كأنها صخور منحدرة متهاوية كسيل جامح، أو كجلمود صخر حطَّه السيل من عالي التكبر والغرور.

ونجلس في نوادينا الثقافية إسلاميين وعلمانيين غضاباً، نعض على نواجذنا غيظاً، أن كان الإقبال على الكتاب في عالمنا العربي ضئيلاً، ولا نفتأ نتلوا على أنفسنا سورة اليأس التي لن يقوى على تفسيرها وفهمها إلا من تماهى بلحمه وعظمه مع هموم هذه الأمة البائس المكسال. وعاش قلق النهضة، واضطراب المستقبل.

---

(١) أدونيس، الحصار، ٢١٤، أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، ٢/ ١٣١، الليلة ٢٥، المكتبة العصرية، بيروت.

وتتوج منظمة اليونيسكو الحفل بتقريرها الذي يفيد أن ٣٪ أو ٥٪ ـ لا أذكر ـ هي نسبة من يقرأ من العرب!!!.

ربما تكون المشكلة في الكتاب لا في القارىء!!!.

بل هو كذلك، ونقول بصراحة أنه في كثير من المصنفات، يشبه المقبل على قراءتها كمن يقدم على طحن أطنان من العلقم ليفوز بحفنة من السكر، لأنها إن لم تكن خطابات تبجيلية فهي لا تطلعك إلا على ما سبق أن قرأته، وعرفته، وسواء أكانت هذه أو تلك، فهي لا تفيد القارىء ثقافة، خاصة مع غياب روح النقد!!!.

وإذا لم تسرع الوزارات المختصة، والمنظمات الثقافية العربية، وخاصة منها المتعلقة بالجامعة العربية إلى اتخاذ اجراءات تقنين وضبط ـ في الطباعة والنشر كما العملة النقدية إلى جانب السعي إلى الدخول في عصر جديد للترجمة هادفة وواسعة النطاق، فإن الكتاب مآله إلى الزوال، وخاصة بعد تعدد تقنيات الاتصال المعرفي، والمعلوماتية، عندها تبقى الثقافة العربية ثقافة نخبة، ولن نفلح أبداً في جعلها ثقافة جماهيرية.

وأظن أن القارىء سبقني إلى استنتاج السؤال التالي: إذا كانت وسائل الطباعة وغيرها من آليات التواصل المعرفي قد ساعدت على انفلاش ظاهرة السطو هذه، إذاً ما هي الأسباب الجوهرية التي تقف وراء حدوثها عدا اعوجاج النفوس؟.

في هذا الصدد أعتقد أن التغيرات التي طرأت على مادة النقد الأدبي أثَّرت كثيراً في انحطاط، وتدهور النثر، فبينما كان النقد قديماً يعني بالموازنة، وتتبع السرقات، والعيوب، وفضحها، والاهتمام بقضية اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة... غدا في العصر الحديث وقد غُيِّب عنه أكثر ما ذكرنا، وأهمها باب السرقات، التي كان من الممكن تعميمها لتشمل النثر، وصار غاية ما يرومه النقد الأدبي بمفهومه المعاصر هو تفسير العمل الأدبي،

والناقد هناأشبه بوسيط بين طرفين هما العمل الأدبي والقارىء، والناقد بثقافته المتنوعة، ودربته في تناول النصوص وتحليلها، ومعرفته الشاملة بثقافة وطبائع العصر الذي ينتمي إليه العمل الفني أو الأدبي المبدع، هو الذي يستطيع أن يدلنا على أوجه الجمال أو القصور، وعلى المعاني الخبيئة في العمل الفني، وعلى أسرار الإعجاب وتعليل التجاوب معه من حيث يشعر القارىء ببعض ذلك شعوراً غامضاً، فكأن الناقد يقوم بدور المرشد[1].

وفوق ذلك نقول: إن أكثر أعمال النقد الأدبي الحديث تحليلات لا طائل تحتها لأنها توضيح للواضحات وهو ـ كما قالوا ـ من أعقد المشكلات.

وقد يظن أني قاس جداً في بعض أحكامي، فليكن. . . وحسبها أنها تثير إشكالية مهمة من إشكاليات سيسيولوجية المعرفة في العالم العربي، علّنا نكتشف داء انحطاط خطابنا، وسوف نكتشف بلا شك، أنه لم تضرب علينا الذلة والمسكنة إلا لأننا صرنا ممن قال الله تعالى فيهم: ﴿**لا تحسبن الذين يفرحون بما أتوا ويحبون أن يحمدوا بما لم يفعلوا فلا تحسبنهم بمفازة من العذاب ولهم عذاب أليم**﴾ [آل عمران، الآية: ١٨٨].

وتجدر التفرقة هنا بين بناء الأفكار المبتكرة على معطيات فكرية سابقة، أو مجرد ترديد الأفكار المسبوقة بأسلوب آخر، وبين سردها نفسها بأسلوبها المعطى من صاحبها، إذا بالامكان ترتيب أفكار ابداعية على معطيات معلومة، أو أخذ الموضوع أو الفكرة ثم عرضها بأسلوب أكثر جاذبية، وهذا ينتشر في حقول الأدب وتنوعاتها، فكلاهما مبدع مبتكر، هذا في الفكر والمادة، وذاك في الشكل والصورة، ومن هنا نقل عن «الفريدي دي موسيه»، قوله لناقديه: هل تريدون شيئاً من لا شيء. وموسيه نفسه حكم على «لافونتين» بأنه يأخذ كل شيء ولا يقلّد شيئاً.

---

(١) راجع: مقدمة في النقد الأدبي، محمد حسن عبد الله، ٣٦ دار البحوث العلمية، الكويت طبعة أولى، ١٩٩٥.

وبلاء النثر العربي أيضاً في أولئك الذين يستبيحون الكتابة والتأليف، يسلطون عليها أقلامهم في رتابات وجمل، قوم ليس إلا أنهم ملكوا على النحو زمامه، وجاسوا بين أهراء المكاتب يلتهمون ويجترُّون ما يطفو استدراراً للمدح واستنزالاً للإعجاب بين ركام من المبتذلات، أو الكلمات المسبيَّة، الزائفة والمقتبسة، تدرك ذلك من نشز جرسها، وتعثر إيقاعها، كعجلة لطمت صخراً، لا يطلب من ذلك إلا بناء الألفاظ بناءً وترياً، أسلوب يبديك ظاهراً من العمق، إلا أنها محاولات خادعة حظها من السذاجة عظيم جداً، ولولا تلكم القوانين التي تحمي إبداعات المؤلفين، وتزجر اللصوص، وتردعهم عند حدّ، إلى جانب تصدي البعض من خريجي الجامعات، وكبار المفكرين لفضح هؤلاء وتتبع سرقاتهم، لتفاقم الأمر إلى درجة تفوق ما تكلمنا عنه سابقاً.

واعتقد أن ظاهرة السرقات قديماً وحديثاً تدين في وجودها لمسألة النزاع بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، لأن من يعتقد بنظرية المعاني المطروحة، وأن الأدباء والكتّاب يتمايزون بالألفاظ، لا يجد في السرقة عيباً أعني في بعض صورها لأنه لا يسترعي انتباهه إلا الإبداع والابتكار في التعابير والتراكيب من دون احتذاء أو سابق اطلاع في غير المناهل المشتركة شكلاً ومحتوى، ليمتاز كل أثر كتابي بطابع يتسم برواء الخبرة، ويظهر عليه غنى الاطلاع، وهو مطلب تحتاجه سوق الأدب والتصنيف، ويرغبه عدد غفير من هؤلاء وأولئك من أصحاب المعرفة والمتشوقين إليها، ممن لم يعد يرضيهم الجواب المشهور للمتنبي عندما سئل عن سرقاته: الشعر جادة وقد يقع الحافر على الحافر. فطرق العلم قد تشعبت في زماننا، ويبدو أن ثمة طرقاً لم تسلك بعدُ في شتى العلوم والفنون، أضحى معها التقسيم الكلاسيكي لغايات التصنيف في العلوم والحكم المعياري الذي افترضه شمس الدين البابلي (ت ١٠٧٧ هـ) وذكره ملا المحيي محمد أمين بن فضل الله في خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، وهو قوله: إن التأليف

على سبعة أقسام لا يؤلف عالم عاقل إلا فيها، وهي: إما شيء لم يسبق إليه فيخترعه، أو شيء ناقص يتممه، أو شيء مغلق يشرحه، أو شيء طويل يختصره دون أن يخل بشيء من معانيه، أو شيء متفرق يجمعه، أو شيء مختلط يرتبه، أو شيء أخطأ فيه مصنفه فيصلحه، وينبغي لكل مؤلف كتاب في فن قد سبق إليه أن لا يخلو كتابه من خمس فوائد، استنباط شيء كان مفصلاً، أو جمعه إن كان مفرقاً، أو شرحه إن كان غامضاً، أو حسن نظم وتأليف، أو اسقاط حشو وتطويل[(١)].

أقول غدا هذا التقسيم والتقييم بدخولنا عصر المعلوماتية عديم الفائدة في أغلب أقسامه، والتي لعبت بمزاولتها دوراً مهماً في حفظ الكثير من التصانيف المهمة من الضياع، ولو لم يقم اللاحق بشرحها أواختصارها أو وضع حاشية عليها إلى غير ذلك لفقدت، ويعلم الجميع أن هذه المحاذير مستحيلة الوقوع في عصر التقنيات المعلوماتية الحديثة. وإذا أردنا لهذه المبادىء أن تعتمل في حياتنا الثقافية فسيكون لدينا ـ كما هو حاصل فعلاً ـ كماً كبيراً من المصنفات، وهي كتب وإن أفادت الجاهل معرفة، فإنها لا تفيد نفس المعرفة معرفة، أي أنها لا تسهم في رفع المؤشر التراكمي للمعرفة وفي غيرها من الكتب غُنية عنها.

وفي رأيي أن الكتابة في العصر الحديث تكون ذات قيمة إذا نجحت في

---

(١) راجع، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ٤/ ٤١ ط القاهرة ١٢٨٤ هـ، حاجي خليفة، كشف الظنون، ١/ ٣٥. الكتب العلمية بيروت، ولنذكر أن القسم الأول الذي يمثل الإبداع في كل حضارة عادة ما يكون قليل العدد لكن على قلته تدين الظاهرات الفكرية في كل حضارة وفي شتى العلوم وفي وجودها له، وقد تمنى الكثير من الكتَّاب في الحضارة الإسلامية ليكون من هذا القليل، استمع إلى أحدهم يقول: على إني وإن كنت أتجنب بجهدي أن أثبت فيها شيئاً قد كتب قبلي، أو تنبَّه على الفائدة في اثباته سواي... راجع مقدمة كتاب نشوار المحاضرة، وأخبار المذاكرة للقاضي أبي علي المحسَّن بن علي التنوخي، (ت ٣٨٤ هـ) تحقيق عبود الشالجي، ١٩٧١.

تفجير القوى التعبيرية الساحرة في الألفاظ، لتصير مفتوحة دائماً على الممكن سيالة إيحائية إيمائية متدفقة بالحياة، والحياة في التأليف قلق مستمر بين اللفظ والمعنى، قلق يستنزف حتى الثمالة مكامن الإنتاج في الدلالة، ولن يكون كذلك إلا إذا صدر عمن يعيش قلق النهضة وإرهاصات التقدم، وأما الكتب غير الحاملة لهذه الأوصاف فستلفظها الحياة الثقافية؛ لما فيها من لغو كثير خلو من الفائدة، أو نسبي الفائدة فاقد للجديد من المعاني والبعد الجمالي، ويروعنا أن أصحاب هذا الاتجاه مصدر عزيمة لا ينضب أكان ذلك في توطيد وتثبيت العوائق في مسيرة الفكر أم انعاش وتحفيز أدعياء العلم بمزيد من الاندفاع نحو السرقة واللصوصية، الذين يملؤون السوق بانتاج محنط وبضاعة مسروقة، استحوذوا عليها بعدما أجادوا ببراعة استغلال فوضى الحدود بين النثر والشعر، لكنهم لم ينجحوا إلا في استنبات أدب لفظي ينشر في الناس رائحة القبور والانتحال والتخلف، يجدون فيه سعة للتعبير المستفيض عن الأماني والرغائب، المختصر في عشق الذات للمدح بما لا فضيلة لها في وجوده وحدوثه، أو في بقائه واستمراره.

ونخلص إلى أن داء السرق آفة مستحكمة منذ القدم في جسم الأدب العربي، والظاهر أن هذا الداء فاشي في الآداب العالمية، «فهوميروس» الشاعر الإغريقي المشهور اتهم بسرقة قصائده الإلياذة والأوديسة من العقائد والقصص التي كانت شائعة في ثقافة الحضارة المصرية آنذاك. وأن كل ما فعله هو تغيير الأسماء، ومن القرائن الدالة ما ذكره هيرودوتس عن هوميروس حيث وصف عمله بأنه تنظيم وإطار وجمع، ومعنى ذلك أن الشائع في تلك الآونة أن هومر لم يبتكر ولم يبدع ما اشتهر به.

ويروعك التشابهات الكبيرة بين النص التوراتي الحالي وبين آداب بلاد ما بين النهرين البابلي والأكادي وبملحمة جلجامش على وجه الخصوص، فتجد نفسك منساقاً للحكم باستمداد كتّاب التوراة الملهمين!!! للكثير من تلك الآداب في أساليبها وموضوعاتها.

وقد لاحظنا أيضاً أن ظاهرة السرق في العصر الحديث تعاظمت مع تنامي وسائل الاتصال والنشر والإعلام والصحافة، إلا أن الدراسات النقدية الحديثة واجهت كل ذلك بإلغاء باب تتبع السرقات في حقل النقد الأدبي، فكان أن ساعدت على فشوِّ هذه الظاهرة وتعاظمها، مفسحة بذلك المجال للمتعالمين مرضى حب الظهور وذيوع الصيت، ولم نجد من تصدى لهذا المد ليعلن في وجوههم أن التأليف ليس هو ذلك الأثر المبني على تخطف الأفكار والأساليب من الآخرين بقصد الإغراب على الجماعة والرغبة في الإبداع المجتلب، بل هو العصارة التي تتأتى من طول العكوف على الدراسة بعمق مع نفور من السطحية، لتغدوا فيضاً زاخراً يؤدي ولوجه إلى بيئة إبداعية، تنتهي به إلى آماد بعيدة، حينها تحسن الإشادة وبإصرار بمنجزات تصير بعد جيل أطياف من كرائم الذكريات لجميل ما أسهمت. وقد أدى فقدان وإهمال العقلية النقدية إلى سلبية تعبر عن نفسها بحالة الركود الفكري السائد.

نعم وجد بعض من ألَّف في السرقات كتباً أو مقالات إلا أنها لا تشكل حالة عامة توازي خطورة الظاهرة، وهذا مما يؤسف له، خاصة مع معرفتنا بأن الأدب كائن حي يتطور ويتغيَّر بذاته كما يتطور بتأثير العوامل الأخرى، وتعتريه الأمراض والآفات التي تعيق نشاطه، وتحدُّ من حريته، وقلنا سابقاً إن داء السرق يؤدي إلى غيبوبة الإبداعات، تهميشها وتآكلها بالنسيان، لأنه سيظن فيها السرقة، وأنها رؤىً استنزفت طاقتها في مقام العمل، وهي بذلك قد أثبتت عدم جدواها، فهي بالإهمال أولى وأجدر، والحال أن هذه الرؤى قد تكون حديثة في تطلعاتها، غنية باقتراحاتها، لم تختبر في مجال العمل، ولم يبد بعد حلوها من مرِّها، والمصيبة أنه لن يستشعر جدتها وأهميتها إلا من أحاط بألوان الثقافة والآداب، وهو قليل.

وإذا كان هذا هو الحال، فمن الخطأ القول تخفيفاً من وطأة السرقات وتقليلاً من أهمية التصدي لها، إن التآليف التي تستشرف اقتراح مشاريع

النهضة مرغوب فيها في معترف العادة، ولن يضيرها شيوع السرقة أو غيرها!!! كيف يكون هذا صحيحاً ونحن نرى هذا الداء قد استشرى في كتابات الإسلاميين المعاصرة فأدى إلى انحطاطها، لأن هذه الكتابات في أحسن حالاتها، أشبه بتقديم خمرة قديمة في قوارير جديدة لكنها رديئة الصنع، تعتمد لغة ثعلبية مراوغة، قد حشد لها كل مقومات الإبهار، وكل المؤثرات السينمائية.

ويكأنَّ هؤلاء السرَّاق قد أخذوا بنصائح القدماء ممن لم ير في السرقة عيباً أمثال ابن طباطبا الذي نصح في التلطف في الحيلة لاخفاء السرقة، وأمثال شمس الدين محمد بن الحسن المعروف بالنواجي (٧٨٨ ـ ٨٥٩ هـ) القائل: إذا نثرت منظوماً فغيِّر قوافي شعره عن قرائن سجعه، وإذا سرقت معنى فغير الوزن والقافية ليخفى، وإذا أخذت شعراً فزد على معناه وانقص من لفظه[١].

* * *

هذا حال النثر العربي قديماً في تطوره والتغيرات التي طرأت عليه، والنهاية الوخيمة التي وصل إليها في العصور المتأخرة، وقد رأينا هيمنة السجع وصنوف البديع والتزيين اللفظي على تصانيف القدماء، ورأينا أيضاً أن السجع الذي بدأ بصورته عند الكهان في الجاهلية، بقيت آثاره في العصر الأموي، حيث برع فيه الرقاشيون وعلى رأسهم الفضل بن عيسى الرقاشي «الذي كان سجاعاً في قصصه، وهو الذي يقول: سل الأرض فقل... من شق أنهارك، وغرس أشجارك، وجنى ثمارك، فإن لم تجبك حواراً أجابتك اعتباراً»[٢]. وفي العصور العباسية لعب البرامكة والترك والصوليون دوراً كبيراً في نمو هذا النوع من النثر إلى جانب إسهامات

---

(١) راجع، عيار الشعر ٧٧، النواجي مقدمة في صناعة النظم والنثر، تحقيق، محمد بن عبد الكريم، دار الحياة بيروت ص ٤٥.

(٢) البيان والتبيين، ١/٣٠٦.

الخطباء والوعاظ والقصاص، لكن كما قلنا، إن أدباء القرون لم يسيروا مع الزخرفة سيراً واحداً بل كانوا تارة يسجعون وتارة لا يسجعون، وفي خضم هذه المرحلة لن نعدم من كان ينتفض على كتَّاب ذلك الزمان يهجوهم لأسلوبهم هذا، نحو ما قاله بعض الشعراء ممن ضاق ذرعاً بالتصنع اللفظي:

أكتَّاب ديوان الرسائل ما لكم تجمَّلتم بل متم بالتجمُّل

إلى جانب المواقف النقدية التي وقفها أبو حيان التوحيدي، الذي تآلفت في عصره جديد أسلوب ابن المقفع وعبد الحميد بن يحيى وسهل بن هارون، وشكلانية ابن المعتز، وجنوح الحياة الأدبية في الحضارة الإسلامية إلى التزويق والتحبير اللفظي، فبرزت أصوات عديدة قديماً وحديثاً ممن يغار على جودة النثر، كانت تتعالى لأن أصحابها رأوا النثر العربي في حاجة إلى نقد ما كان قد لحقه من الركاكة والابتذال الذي غدا معه التأليف تعبيراً صارخاً عن الاستهلاك الأدبي، ومع نمو وسائل الاتصال المعرفي في العصر الحديث، وبقاء الآفات النثرية السالفة الذكر، بتنا نتوقع ما يؤذن بانفضاض سوق الكتاب وبوار سلعته، والظاهر أن خلف هذه الحقيقة تكمن بعض أسرار التعثر الذي يعانيه الخطاب الإسلامي المعاصر، الذي يعاني أصحابه في الحوزات وخارجها من دوار معرفي، يخفف من وطأته الدوغمائية السارية، إذ فقد هذا الخطاب في تصانيفه روح الإبداع، وتحجر في قوالب من الزخارف الفارغة، والتكلُّف الثقيل، والتقليد البارد، وصار في أمسِّ الحاجة إلى إقالته من عثاره، ورفعه من حضيض الانحطاط الفني والمعرفي الذي ورثناه من عصور الانحطاط، نسجل هذا ونعلنه، إثر التمرس في حقل النشاط الديني، أو فقل ملاحظته ملاحظة دقيقة، إن الوسط الديني في جانبه الفكري وفي أحسن حالاته، لا يحسن سوى تقيؤ أرتال من الكتب، لا همَّ لها سوى إحداث إرعاش جمالي تبجيلي فريد لايني يعبر عن طغيانه على الجانب العملي وإرهاصات التقدم، وعندما يكون هذا هو الحال فمن الواجب واقتضاء الضرورة التحلل من العقلية التقليدية المستنزفة محاولين الإفادة من

معطيات العصر الراهن في التنقيب عن علل الظواهر المرضية المتفشية في أوساطنا بواقعية لا تتخطى حدود الملموس لتضرب في غياهب الماوراء والتخمين.

والمشكلة نفسها نجد معاناتها في كثير من التصانيف الحديثة، وأكثرهم خريجو الجامعات ومعاهد العلم، فترى نفسك وأنت تقرأ كتبهم أنك عرضة لهجوم السأم والملل، أسيراً للسير والنظر في أعطاف الفقرات وثنايا الجمل بحثاً عن اللاشيء، كلام يلطم بعضه بعضاً، وتتتالى إثر بعض كأولاد أخذت بأيديهم في سلسلة من الرتابة، وقد لوحظ أن هذه الكتب لا تبقى طويلاً؛ إذ سرعان ما يهدأ ضجيجها وصخبها لتغفوا في الأذهان، وما أسرع ما تعافها، لقمة سائغة في أشداق النسيان، تمرُّ عليه مرور العصفور الجزع على الأغصان الهائجة، نقول ذلك من غير تحرُّج في سبيل أن نكون على مستوى الأزمة التي يعيشها الفكر العربي، وبالأخص الخطاب الإسلامي في عصر المعلوماتية، وعرفنا مما مضى أيضاً أن النثر في تغييره قد تأثر بالفكر اليوناني والفارسي والهندي، ولم يقتصر تأثير هذه الروافد الأجنبية على الأصعدة الفكرية والفلسفية، فقد أسهمت في بناء وتأسيس نواة المدارس النثرية المعمول بها، والتي كانت في أول أمرها تتضمن كثيراً من الخصائص النثرية العربية الأساسية الخالصة، المعتمدة على التدقيق في انتخاب الألفاظ، وتخيُّر الطرق الموصلة إلى مناهج المعرفة فمضوا يجمعون بين الجزالة والرصانة مع النصاعة والرونق يحدوهم الإيجاز والإقلال، ولمَّا رأوا اعجاب الخلق والأمراء بالتزيين والتصنيع اللفظي بالغوا فيه، فكان نتاج ذلك نثراً أجوفاً قلَّما يحمل شعوراً حياً أو فكراً خصباً.

وهنا افترض أن ثمة عقلين فيما يخص النثر الفني على غرار ما فعله الجابري بين المشارقة والمغاربة، عقل عربي يميل إلى الإيجاز والاختصار والإقلال من التفصيلات، وعقل يوناني أو غير عربي ميَّال بطبعه إلى الإطناب والإمعان في السرد، وهذان العقلان كل منهما يحمل خصائص متميزة، أمَّا

منشأ هذا الاختلاف، أعني لماذا كان العقل العربي يميل إلى الإيجاز، والعقل غير العربي بمجمله نزّاعاً إلى الإطناب؟ فهذا ما لا يدَّعي أحد الإحاطة به، وفي مثل هذه المقامات يمكن أن تلعب فروق عديدة أدواراً مهمة في تشكيل كلا العقلين والخصائص النفسية لكل منهما، منها مثلاً: الموقع الجغرافي، فالمميزات الطبيعية للصحراء تحكمها رتابة فريدة، تخلو من التفصيلات، ويمكن أن ذهنية العربي تشكلت بموازاتها وعلى نمطها، فصار أي تفصيل يعكِّر صفو هذا النقاء الذهني المنعكس من نقاء الطبيعة وصفائها التي لا تعرف إلا الرمال وزرقة السماء، يعكر مزاج العربي، ويصيبه بالاشمئزاز، وحينئذٍ؛ ولأن العربي عزوف عن الإطناب لم نشهد في الأدب العربي ملاحم وقصائد طوال، وبالتالي تغيَّب النثر المسهب، إلا أن هذا التفسير احتمال في معرض الاهتزاز والسقوط حتى يأتي من يمسكه، فيصلب عوده، وتعتدل أركانه، وتقسو أعطافه.

ومن جهة أخرى تكشَّف أثناء رصدنا لحركة الإيجاز والإطناب، أن الإيجاز هو الأساس الذي بني عليه النثر والشعر العربي في الجاهلية، والمتمثل آنذاك في الخطابة والأمثال وسجع الكهان، وهي ظواهر وكيفيات في التعبير، تشترك فيها المجتمعات الإنسانية، الأمثال تعبر عن نزعة سيكلوجية لدى الإنسان إلى الإيجاز، والسجع لغة تطلبها الشعوب لاعتماده على الموسيقى، أما الخطابة، فينبغي الوقوف بحذر أمام ادعاء الجاحظ بتفرد العرب بل والفرس بها دون اليونان(١)، أما النثر الفني فنعتقد، كما قلنا، بوجوده في البلاد المجاورة لبلاد العرب كالفرس واليونان والرومان والبيزنطيين والمصريين، فكيف لا يكون للعرب ـ وهم وغيرهم خاضعون لسنة التأثير والتأثر ـ نثر فني غير الأمثال والخطب والسجع؟ ومن هنا وجد المسوِّغ للتنازع حول أسبقية النثر على الشعر وبالعكس، حيث انتصر لكل

---

(١) البيان والتبيين ٣/ ٢٠ ـ ٢/ ٥ ـ ١٣.

فريق، ولذا لم نفاجأ بقول ابن رشيق بتقدم النثر على الشعر[١]، لأن التأمل في اللغة العربية وتاريخها يهدينا إلى أنها لغة غنية بمادتها وتنوعاتها، ولا تكون كذلك إلا بعد أن تبلغ الحضارة التي يتكلم أبناؤها بها شأواً عظيماً، لأن التطور اللغوي يحكي تطور المُدْرَج في مستوى التعبير، لمكان العلاقة بين اللغة والفكر، وينشأ من ذلك جدلية بين اللغة وبين افرازات الحضارة تقوم اللغة خلالها بهضم ما تنتجه الحضارة، وتقوم الحضارة باغناء اللغة بالمفردات اللغوية، حتى إذا ما قويت اللغوية بمفرداتها وطرق أدائها وتراكيبها لم تتورع عن التهام ما تستورده من بيئة لغوية أخرى، وإذا تأملنا اللغة العربية نجد فيها من كل ذلك، غنىً في المفردات والتراكيب وطرق التعبير، فلم تكن العربية إذاً لغة بدائية حتى يقال بأسبقية الشعر على النثر، لأن الشعر لغة العاطفة وهي مركوزة في فطرة الإنسان، بينما النثر لغة الفكر، نعم تتصور مقولة سبق الشعر على النثر في مستويات اللغة البدائية حديثة الولادة، وأتصور أن النزاع حول هذه القضية إنما هو في مرحلة الجاهلية قبل الإسلام التي تعود إلى مئتي سنة ويزيد قليلاً، فالنزاع في الأسبقية الحضارية لا الأسبقية الزمانية.

على أن ادعاء سبق الشعر على النثر في اللغات البدائية مبني على التخمين وإلا فإن الشعر لن يحظى بالظهور إلا بعد أن تتصف الكلمات والتراكيب في مرحلة التخاطب النثري والشفاهية بالفنية التي تؤلف موسيقاه، فتجعله متيسر الحفظ، فلا عجب معه أن أودعت العرب في أشعارها كل معانيها، وصيرته مادة معرفية[٢]، ولهذا المناط، وهو سهولة الحفظ، بقي الوزن الشعري القالب الذي تحفظ فيه المعاني في تاريخ الحضارة الإسلامية، وقد تكلمنا عن ظاهرة اندفاع العلماء إلى نظم القواعد والمعلومات التي يصعب حفظها منثورة على شكل أراجيز وقصائد، ولهذه النكتة أيضاً اهتمَّ

---

(١) العمدة ١/ ٢٠.

(٢) راجع المثل السائر ١/ ٨٤، مقدمة ابن خلدون ٦٥٩ في صناعة الشعر.

المتصوفون والعرفاء بالأوزان وفضّلوها على النثر(١).

كما لاحظنا في العرض الذي قدمناه للسمات العامة للنثر في عصور الانحطاط، تأرجح العقلية البيانية العربية بين إطناب ممل واختصار مخل، ولاحظنا أيضاً أن الأسلوب الإيجازي كان مغيباً، لكنه مع غيبته كان محترماً وموقراً، كيف وعندما نزل القرآن اعتمد الإيجاز، وبلغ الغاية فيه، ثم جرت السنَّة وكلام النبي عليه، فقد كان ﷺ في أسلوبه متسق العبارة، ومتساوق الألفاظ والفِقر لأداء معنى واضح مع مطابقة مدلوله لمقتضى الحال، فهو يستعمل الغريب والسجع على قلة من غير تكلُّف، وقد فشا في حديثه ﷺ جمال الفصاحة وحسن التشبيه والتمثيل وارسال الحكمة، وإجادة المجادلة، وعلى حد تعبير القاضي عياض: أما فصاحة اللسان وبلاغة القول فقد كان ﷺ بالمحل الأفضل... وإيجاز مقطع... وقلة تكلف(٢)... ثم سار الصدر الأول على سنن من قبلهم إلى زمن سالم وعبد الحميد وابن المقفع، فأحدثا الانقلاب الذي أحدثاه وساعدهم على ذلك القبط والسريان والفرس واليونان، فأدخلوا على العربية أساليب لم يعهدها العرب من قبل، وسلكت في الكتابة طرقاً كانوا قد هجروها، وأنفوا عن مزاولتها، وأخذت الفوارق التي كانت بين أساليب العرب في الإفادة وبين أساليب غير العرب تضيق، ومن جهة أخرى كانت هذه الفوارق تتسع لتصير من الجسامة بحيث يستحيل معها مجرد التوفيق بين الأسلوب القرآني وبين أي بيان أعجمي أو عربي، وتسبب كل ذلك في هجران القرآن وأسلوبه، ﴿**وقال الرسول يا رب إن قومي اتخذوا هذا القرآن مهجوراً**﴾ [الفرقان: ٣٠].

وكما قلنا كان الإيجاز بعد عبد الحميد وأتباعه محترماً وقوراً إلا أنه مغيب، في حين كان التطويل مذموماً، غير أنه كان حاضراً في طرق الافادة

---

(١) راجع مقدمة مخزن الأسرار لشاعر الفرس نظامي.

(٢) راجع البلاغة النبوية للقاضي عياض، عن كتاب النبوغ المغربي في الأدب العربي، عبد الله كنّون، ٢/ ٢٧٧، ط ـ ٢ ـ ١٩٦١ دار الكتاب اللبناني بيروت.

والتعبير، إليك ما كتبه النويري (ت ٧٣٣ هـ) وهو من كتّاب الموسوعات في عصر الانحطاط، قال في وصف البلاغة: فأما البلاغة فهي أن يبلغ الرجل بعبارته كنه ما في نفسه، ولا يسمى البليغ بليغاً إلا إذا جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل، وهو المسمى ايجازاً.

وقال الفضل: قلت لاعرابي: ما البلاغة، قال: الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل.

ومن أمثالهم في البلاغة قولهم: يقل الحزَّ ويطبق المفصل. وذلك أنهم شبَّهوا البليغ الموجز الذي يقلُّ الكلام، ويصيب نصوص المعاني بالجزاز. . . .

وقال سهل بن هارون ـ وقد مرَّت ـ. . . . خير الكلام ما قلَّ وجلَّ، ودلَّ ولم يمل، خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً.

وقال ابن المعتز: البلاغة أن تبلغ المعنى ولم تطل سَفرَ الكلام، خير الكلام ما أسفر عن الحاجة. . . أبلغ الكلام ما حسن إيجازه وقلَّ مجازه، وكثر إعجازه، وتناسب صدوره واعجازه.

ومن كلام أبرويز لكاتبه. . . وأجمع الكثير مما تريد في القليل مما تقول، ووافق كلامه قول ابن المعتز: ما رأيت بليغاً إلا رأيت له في المعاني إطالة وفي الألفاظ تقصيراً، وهذا حثٌّ على الإيجاز(١).

على أن ثمة ما يفيد أن البلاغيين العرب قد أولوا أسلوبي الإيجاز والتطويل قسطاً لا بأس به في دراساتهم، ففي كتاب نقد النثر المنسوب لقدامة بيان للمواضع التي تحسن فيها الإطالة، فالإطالة عنده تحسن في تفسير الجمل، وتكرير الوعظ، وإفهام العامة، وبتأمل الناقد الفطن، لاحظ

---

(١) نهاية الأرب في فنون الأدب، ٧/ ٤ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٠ ـ ١١، ومثله ورد في «مقدمة في صناعة النظم والنثر، لشمس الدين النواجي (٧٨٨ ـ ٨٥٩ هـ) ص ٧٤، وراجع أيضاً، عيون الأخبار ١/ ٤٥ أدب الكاتب ١٦ العقد الفريد ١/ ٢٨٤.

أن بعض علماء اليونان يطيل والبعض يوجز ويختصر، وينمُّ ذلك عن تتبع وملاحظة لخصائص النثر الأعجمي ومميزاته، قال:

ومن استعمل في قوله وكتبه الإيجاز والاختصار من القدماء، ليهّون بذلك حفظ كتبه على من يريد حفظها، ويقرّب على ناقل كتبه وأقواله تعلُّمها، أرسطاطاليس وإقليدس، فإنهما لم يأتيا في شيء من كلامهما بما يتهيأ لأحد أن يختصره، أو يأتي بمعناهما بأقلّ من لفظهما. وممن استعمل الشرح والإطالة منهم ليُفهم المتعلم، ويفصل المعاني للمتفهم، جالينوس ويوحنا النحوي. وكلٌّ قد قصد مقصداً لم يُرد به إلا النفع والخير.

وضرب الصولي في المجال نفسه، فرأى أن كلا الأسلوبين محمود في موضعه، قال تحت عنوان مدح الإيجاز:

قال محمد بن يحيى: حدثنا الحسين بن يحيى الكاتب قال: حدثنا إسحاق قال: سمع جعفر بن يحيى يقول لكتَّابه: «إن استطعتم أن تكون كتبكم توقيعات فافعلوا.

وقال بعض الكتَّاب: الإيجاز في الابتداء أمكن منه في الجواب، ما لم يكن منه في إعذار وإنذار، وعود وبدء، وفتوح وعهود.

قال أبو بكر: والذي عندي أنه يحتاج الكاتب والخاطب والشاعر، إلى أن يخرجوا معانيهم في أقوالها من الألفاظ، على الاختصار، ما لم يحتج إلى إكثار، فإن احتيج إلى ذلك جيء به بما لا بد منه. وأكثر ما يقع ذلك في الرغبة والرهبة، ألا ترى إلى كتاب الله عز وجل وكلامه المعجز، كيف يكون فيه ذكر الجنة والنار، وقصص الأنبياء عليهم السلام، والنقمة ممن كذبهم، والأمر بالاعتبار بما نزل بهم، فكانت الحكمة في تقرير ذلك مما يفعل العرب، وسنأتي بفعلهم بعد، ولأن الإنسان قد يقرأ بعض القرآن ويحفظ شيئاً من دون شيء، فلم يخل الله عز وجل كل موضع منه من ترغيب وترهيب، وإذكار

واعتبار تفضلاً منه على عباده، واستدعاء لطاعتهم، ونهياً عن عصيانهم فوقع التكرير لذلك.

وقد حدّثني محمد بن يزيد المبرد النحوي قال: حدّثني أبو محمد التوجي عن أبي عمر الأسدي، قال: قيل لأبي عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم ليسمع منها، قيل: فهل كانت توجز قال: نعم ليحفظ عنها[1].

وكما رأينا يكون التطويل والتكرير من الأساليب الحسنة والوجوه المتبعة في المقامات التالية: الإعذار والإنذار، والعود والبدء، والفتوح والعهود، والسماع والترغيب والترهيب، وهي مواطن وأحوال تؤتي فوائدها المرجوة في مرحلة الشفاهية والتخاطب والإلقاء الخطابي، وهي مقامات تكون مؤثرة إذا تضمنت إعمال القدرة في المؤثرات الجانبية الحافة بالنص، والتي يكون على عاتقها رفع وتيرة التأثر بالنص، كالشخصية وحركات اليد والجسد، وتقطيب الجبين، ورفع الصوت أو خفضه، إلى ما هنالك مما هو مذكور في أبواب الخطابة والشعر والجدل.

وفي رأيي أنه في المرحلة الكتابية المقابلة للوضع الشفاهي بأنواعه المتعددة، يكون التطويل والتكرير من العوائق الكبيرة في سبيل تفعيل القدرة التواصلية للمعرفة، مثلاً، يكشف الاستقراء لتطور ايديولوجيات الحركات الإسلامية ومبادئها وأفكارها أن الشفاهية كانت أكثر تأثيراً، وأشد فاعلية من الكتابية، فمن السخف الغض من أهمية وقيمة تأثير خطب الجمعة، والمحاضرات والندوات، وخطب المناسبات هنا وهناك، والتي كانت توزع خلال ساعات على الناس في شكل أشرطة مسجلة تبث عبر الإذاعة والتلفزيون، إلى جانب الأناشيد والتواشيح الدينية، التي ساهمت في تأجيج الحماسة الدينية، وتثبيت الأيديولوجيات المروّج لها في القاع الثقافي،

---

(١) نقد النثر، ١٠٤، أدب الكتاب للصولي، ٢٤٠.

وكان أن أمكن السيطرة على الجماعات وتحريكها (الثورة الإسلامية في ايران، حركة الاخوان المسلمين في مصر والجزائر، حركة طالبان في أفغانستان. . .) ودفعها للذود عن مفاهيم وأفكار يجهلونها الجهل كله، بل ويستبسلون في الدفاع عنها، كما يبذلون الغالي والرخيص من الدماء والأموال في سبيل الحفاظ عليها، فإذا كان الجانب الفكري مهمشاً إلى هذا الحد، إلا عند النخبة، فكيف لا يتعثر الخطاب الفكري الكتابي لهذه الحركات في مواجهة تحديات ثقافية ونظريات تملك من الممانعة الشيء الكثير، ويدرك قادة تلك الحركات أن حالة الجهاد العسكري تنشىء ممانعة مضادة، تقوم بدور التحصين في مواجهة الغزو الفكري والثقافي!!!.

هل صار واضحاً لماذا قلنا إن الأدب والثقافة العربية تاريخياً كانت تتأرجح بين الإيجاز والتطويل، فهي من جهة وبفعل تأثير الهلينية في البيان العربي عن طريق أئمة المعتزلة الفصحاء، وغيرهم من المستعربين الأعاجم، طُبعت ممارساتهم الكتابية بسمة التطويل والإسراف في اللفظ، خاصة في حقول الأدب، ومن جهة أخرى، وجد من العلماء من سبر أغوار النفس البشرية، فرأى فيها ميلاً فطرياً إلى الإيجاز، فأنفوا التطويل وعافوه، واطلعوا على المزايا الفنية والجمالية للإيجاز فدعوا إليه وزاولوه، ويطيب لي هنا أن أنقل عبارة النديم صاحب الكتاب المشهور «الفهرست» كنموذج، قال في المقدمة: النفوس تشرأب إلى النتائج دون المقدمات، وترتاح إلى الغرض المقصود دون التطويل في العبارات، فلذلك اقتصرنا على هذه الكلمات في صدر كتابنا هذا إن كانت دالة على ما قصدناه في تأليفه إن شاء الله.

ومن هنا لا ينبغي أن نفهم ظاهرة المختصرات والكشكول ككشكول البهائي والبحراني وهي تآليف لا يجمعها نظام ـ وما كان على شاكلته مثل كتاب المخلاة للشيخ البهائي أيضاً، وكتاب نشوار المحاضرة للتنوخي، إلا بهذا الميل المركوز في البناء النفسي، الذي يدفع الإنسان للوصول إلى الغرض، مع عدم الاكتراث بفنيّة الوسيلة، وألية العمل، حتى لو قلنا فيما

سيأتي إن الأسلوب هو طريقة خلق المعنى، إذ إن الإيجاز يحاكي رغبة جامحة في النفوس.

نعم كان القدماء على صعيد الممارسة يطيلون في أكثر تصانيفهم، وقد أفادتنا إطالتهم كقيمة تراثية، وكانوا على دراية بمساوىء الإطالة، لذا رأينا الجاحظ يتحفنا بإرشاداته لدفع السأم والملل عن القارىء، ناصحاً الكتّاب بالانتقال من حال إلى حال وسمعنا هذه النغمة ممن جاء بعد الجاحظ عن جمع تبعهم الحصري القيرواني صاحب زهر الآداب في كتابه جمع الجواهر[1].

ونشأ عن الإطالة والإغراق بالتزيين اللفظي مصطلح صناعة الألفاظ، فشجع على هذه الصناعة كبار البيانيين والنقاد العرب كالجاحظ والعسكري وابن رشيق والآمدي. وغيرهم، وعبثاً حاول عبد القاهر الجرجاني توجيه العقول إلى المعاني من دون إهمال العناية بالألفاظ، نذكر هذا القيد نافلة لنبين أن الانتصار للمعنى لا يعني الغض والتعامي عن القيم الجمالية والفنية للفظ.

ومن النقاط المهمة التي تعرضنا لبحثها أيضاً فيما سبق، الدور الذي لعبه كلام علي عليه السلام في خطبه ورسائله وكتبه في إحداث الفنية في النثر، لكننا لم نتوسع خشية سوء الفهم الذي يمكن أن ينتاب العقليات الدوغمائية المحيطة بنا من كل جانب، والتي تحمل علينا من كل حدب وصوب، إلا أنه يطيب لي أن أذكر هنا طرفاً مما يمكن أن يقال في هذا المجال، إذ يلاحظ في الخطبة الأولى الموجودة في النهج انعدام الاندفاع الخطابي وبروز المنهج الذي يعتمد التأليف والتفكير المنطقي، يظهر ذلك جلياً عند التعرض لمسألة الرؤية والصفات، كما أنها في صياغتها تعتمد التحميد، والكثير من هذه

---

(١) راجع جمع الجواهر ٦ ـ ٩ ١١، طبعة أولى ـ مصر. الحلبي.

الملاحظات يرجع بالخطبة إلى العصور العباسية زمن تعاظم البحث في علم الكلام.

ومن ناحية التوثيق التاريخي لا تفيدنا الوثائق المعتمدة حول هذه الخطبة بالذات وجودها في مصدر أقدم من كتاب أصول الكافي للكليني (ت ٣٢٩ هـ) ونجدها في مصادر عديدة بعد ذلك منها تحف العقول لابن شعبة الحراني (ت ٣٨٠ هـ) ومن المعلوم أن الشريف الرضي انتهى من جمع النهج واصداره سنة (٤٠٠ هـ) وهو ما يشعر بضعف النسبة، والله العالم.

هذه جملة بحوث تهجس إلى تنشيط حركة النقد في النثر العربي وتاريخه إلى عصر النهضة، أعدنا ذكرها في الأخير ملخصة للتذكير بها، وإضافة ما ربما فاتنا قوله، وكان دافعنا للبحث في تاريخ النثر العربي رصد منشئه، ومراقبة تطوراته في بواكيرها الأولى، وتبيين العلاقة بينه وبين الآداب الأخرى وأساليبها البيانية، لأن كل ذلك يساعد على الإحاطة بأحوال النثر في العصر الحديث والسبل الآيلة إلى تجديده، لأن التجديد كما يقولون قتل القديم فهماً.

الفصل الثاني

النثر في عصر النهضة العربية

النثر في عصر النهضة العربية

عرفنا مما مضى الملامح العامة لأزمة النثر العربي، وأنه بسقوط بغداد في أيدي المغول (٦٥٦ هـ) بل قبل ذلك كما بيَّنا، دخل الشرق عامة وعلى كل الصعد في عصور الظلام الدامس، إلا من بعض المساحات المضيئة، فالتقليد فاش، والحياة تسير في دائرة مغلقة، والأمة تسعى جاهدة لتعيش الأمجاد الماضية والبطولات السالفة، وفي الجانب الثقافي لم يكن جديد إلا لوك المسائل والقضايا التي سبق وأن قتلت بحثاً وتنقيباً.

ولم تكن الحياة الاجتماعية أحسن حالاً، فقد رُوِّع الرحَّالة الغربيون، بأحوال البلاد في هذه الحقبة، وصوروا لنا الفقر المدقع في الثقافة والعلوم، بل والصناعات اليدوية، وبدا الأدب راكداً يخلو من الحياة متلهياً وسط أزمة اقتصادية. واجتماعية خانقة، بالأحاجي النحوية، والقصص الشعبية، وألاعيب لفظية وعددية، وأزجال ومواويل، وهي سمات بقيت محط إعجاب العربي في شعره ونثره حتى عصر النهضة، كما يظهر للمتأمل في مجلة المقتطف مثلاً باب المناظرة والمراسلة، حيث نرى إلى أي حد دأب القراء على تزويد المجلة بها، لا لشيء سوى التسلية والتفكُّه.

وأيضاً بتتبعنا الخطوات التي سار عليها النثر العربي قديماً نصل إلى عصر النهضة العربية، التي يؤرخون لها من الحملة الفرنسية على مصر

عام (١٧٩٩ م) وعادة ما يردد المحدثون العبارة التالية: لقد أيقظت مدافع نابليون الشرق من سباته العميق.

ربما كان هذا صحيحاً لكن في غير ما نحن فيه؛ لأنك ستعرف أن الآداب الغربية ساهمت في تدهور النثر العربي الحديث ابتداءً من منتصف القرن التاسع عشر، حيث أدخلت عليه عللاً وأحلَّتها مكان أخرى، وحتى الأساليب العربية القديمة تابعت سيرها بعد الحملة إلى أوائل القرن العشرين، لذا سيكون تحديدنا لبدء النهضة رهن بالوقت الذي بدأ فيه البيانيون والكتَّاب العرب الإعراض عن الأساليب التي كانت سائدة في عصور الانحطاط والتي تجسدت أخيراً في طريقة القاضي الفاضل، وهو ما لا نراه حالة عامة إلا في أوائل القرن العشرين، فالنهضة عندنا هي نهضة النثر، والأساليب النثرية.

وعلى المستوى الثقافي والفكري يبدو أن العالم العربي من الحملة الفرنسية إلى مشارف القرن العشرين ـ وهي فترة مدرجة ضمن النهضة العامة ـ لم تكن نهضة بالمعنى الدقيق، فهي حقبة ساد فيها الانبهار والدهشة، والنشاط الفكري فيها آنذاك مجرد ردات فعل، الخطى فيها متعثرة، ومقولات السلف صير إلى بعثها من جديد، وكأن النهضة في مفهومهم هي بعث القديم، ونهضة القديم، وكاد الأمر أن يكون كذلك لولا بعثات محمد علي ومؤلفات الطهطاوي، وإنشاء المدارس الحديثة العلمية والطبية والحربية، إلى جانب الترجمات، وإسهامات بعض نصارى سوريا ولبنان الذين قوي ساعدهم بعد بروتوكول (١٨٦١ م) الذي وقعته الدول الكبرى عقيب الحرب الأهلية في لبنان لتنظيم الوضع، فكان من ثماره ازدياد نفوذ هذه الدول في المنطقة، وحرصهم على إقامة علاقات خاصة سياسية وثقافية مع الطوائف، فعمل الأتباع على نمو الصحافة والطباعة ـ الدينية والتبشيرية أولاً ـ وإنشاء الجمعيات الأدبية والعلمية والمكتبات العامة، وفي الوقت نفسه كانت نشاطات مماثلة تعتمل على ضفاف النيل، وكان للشاميين أيضاً فيها نصيب، وكان عهد إسماعيل زاخراً بالنشاط بعد انتكاسات حصلت

أيام حكم عباس وسعيد، فقام بتعريب دواوين الحكومة في خطوة ترمي إلى التحرر من سيطرة الخليفة التركي، وأعاد فتح المدارس التي أغلقت أيام عباس وسعيد وعمل على توسعتها، وأنشأ داراً للعلوم تهيىء الأزهري لدخول المدارس الحديثة، وداراً للكتب تيسيراً لسبل الاطلاع للراغبين في العلم والتأليف، وعمل على زيادة الاهتمام بالترجمة وانتشار الصحافة، واضطلع بمهمة إحياء التراث القديم، فأسس لذلك الجمعيات: منها جمعية المعارف، التي نشرت: أسد الغابة، وتاج العروس، وشرح التنوير، وديوان ابن المعتز... وترافق كل ذلك مع الاقبال على تنوع الترجمات للآثار الغربية في العلوم والآداب لكبار كتاب أوروبا، فنما في ظل ذلك المسرح العربي وانشأت دار للأوبرا، ولا ننسى ما كان لحركة الاستشراق من دقَّة في التحري ومتانة في المنهجية من صدى طيِّب في جيل النهضة.

وإنما لم يكن القرن التاسع عشر مدرجاً في النهضة النثرية في اصطلاحنا لأننا نجد فيه متابعة لأساليب القدماء في أغلب انتاج أهله، ففيه كانت الصحافة ضعيفة الانشاء، غلب عليها السجع والمحسنات البديعية، عدا تطويرات طفيفة أدخلها أديب إسحاق وإبراهيم اليازجي، تحسنت معها الأساليب الكتابية، واتسع نطاق الألفاظ العربية، فسهلت لغتها، وغدت وسطاً بين الفصحى والعامية، وفي هذا القرن أيضاً ألَّف ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١ م) مقاماته المشهورة على نسق القدماء من أصحاب المقامات، وتبعه محمود الألوسي (١٨٠٣ - ١٨٥٣ م) وعبد الله باشا فكري (١٨٣٤ - ١٨٨٩ م) والمويلحي (١٨٦٨ - ١٩٣٠ م) في حديث عيسى بن هشام، ويبدو أن أثر المويلحي هذا آخر انتاج كلاسيكي في العالم العربي، كما يمكن اعتباره الحد الفاصل بين فن المقامة وفن الرواية الحديثة. وعلى شاكلة القدماء كتب البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤ م) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢ م) وأحمد شوقي (١٨٨٥ - ١٩٣٢ م) في كتابه أطواق الذهب، وغيرهم في بلدان عربية عديدة. وفي هذا القرن أيضاً، بقي

الشعر في هياكله القديمة، ولم تعتوره تجديدات الغربيين بعدُ، وقد بقي ذلك مع أحمد شوقي على الرغم من استحداثه الشعر المسرحي في الأدب العربي، ومساهمته في نمو الفن القصصي.

ولا نغالي إذا قلنا إنه إلى الغرب يرجع الفضل في تسهيل تغيير ـ ولا أقول تطوير ـ اتجاه الأدب النثري، والظاهر أن الروّاد أنفسهم لم يحركوا ساكناً في هذا المجال؛ لانشغالهم بأمور السياسة والدين، بل هم فوق ذلك التزموا السجع والبديع ومنظومة الأساليب القديمة في بعض تصانيفهم.

وفي سبيل استحداث قطيعة مع المزايا النثرية في عصور الانحطاط، حاول الروّاد تتبع النقاط النيّرة في الذات التراثية، والتي تصلح لأن تشكل نموذجاً يحتذى، وقد تجاذبوا في هذا المجال ثلاث نماذج: أسلوب ابن المقفع، وأسلوب الجاحظ، وأسلوب ابن خلدون، وبحس جميع أدركوا أن في تغيُّر الأسلوب النثري دوراً كبيراً في نهضة الثقافة والعلوم، ومنذ ذلك الوقت بدأت في الظهور التصانيف التي غاب عنها السجع والتورية والجناس والاستعارة ومنظومة البديع كافة الشغل الشاغل للبيانيين العرب سابقاً.

ومن جهة أخرى، أخفقت النهضة أيضاً من حيث المادة المعالجة، والمواضيع المطروحة، حيث الإشكاليات والطروحات مجرد اعادة انتاج لمقولات السلف، في حين كان التطلع المنشود إلى نهضة تقوم على الخلق والإبداع، تأتي بجديد يتصل بالقديم لكنه غيره، وعصر النهضة بحق تم بناؤه على أيدي رجال سعوا، وبكل ما أوتوا من قوة إلى تنشيط حركة الفكر بمقولات، أقل ما يقال فيها إنها مكررة، وإن السلف سبق وأن انشغل بها، بيد أن ما أراده الروّاد هو محاولة ملائمة الأفكار الإسلامية القديمة مع كشوفات العلم والمدنيّة ولو بصورة تدعو إلى الضحك أحياناً، عدا التوفيق في مجال السياسة والإدارة والنظم، إلى غير ذلك، والخلاصة: إن المفكر في هذا العصر والمستحق لأن يدخل في زمرة روّاد النهضة هو من يفلح في الانقضاض على الركود السائد، وتحريكه، ومن ثمَّ إزالته مع غض النظر عن

الاشكاليات المطروحة.

ومن جهة أخرى، وحتى لا تخدعنا الكلمات، أو يلتبس المراد منها، نذكر أن النهضة أهملت، أو قللت من قيمة الجهود التي بذلها أسلافنا للبحث عن الانماط العليا، والأنساق المترابطة للدلالة، والأنسجة الداخلية للتركيب الدلالي، كما وسببت هذه النهضة الهشة في إنشاء جفوة غريبة بيننا وبين وسائلهم وآلياتهم في تكشف المعنى، بل وألقي في روعنا أن ما كان يشغلهم ربما يصرفنا ـ لو اشتغلنا به ـ عن جليل الأمر الذي نتعقبه، وروج لأجل ذلك الغرض بالتداعي إلى مجتمع ناهض يبرأ من الضعف والوهن والتقليد، ولعبت كلمة التقليد بعقولنا لعباً متداركاً مستمراً، وخُيِّل إلينا أن الأخذ بروح البحث عن معنى الكلمة تقليد قديم، وأنه ينبغي الاستعاضة عن ذلك بهشاشة ثقافة، وانتاج لفظي ماهر في لوك العبائر وإعادة صياغتها باسم التجديد، الذي يبدو أنه ما زال على مسافة من جهد القدماء في استيعاب الكلمات، وأصبح التردد لكلمة التجديد شفيعاً للإهمال، وشفيعاً للتنكر لكل جيِّد في تراثنا الذي كان يرى مستويات متعددة للعبارة.

لقد تجاهلت النهضة الأدبية في طوريها الماضي والحاضر مشكلة الدلالة بفضل الكلام الصحفي عن الذوق، وساد البحث عن المعنى غير الناضج للأبنية والعلامات الدلالية، وحتى من تحسس هذا الإهمال المتعمد للدلالة اكتفى بالاقناع الكاذب للقارىء بدلالات هشة، واطمئنان كاذب وساذج بمضمون الكلمات، ففقد القارىء بذلك الصبر على سبر واستقصاء الكلمة، واستجلائها، واقتحام ذلك بحذر واحساس بالجدَّة وصعوبة التأني.

على أي حال، لا ينبغي الانسحاب من هذا القرن، أعني القرن التاسع عشر، دون الإشارة بل والإشادة ببعض الدعوات التي تنم عن وعي مميز بالداء مثلما دعا إليه السيد أحمد خان في الهند فقد اعتقد أن من يريدون الاصلاح الحقيقي يجب أن يجعلوا نصب أعينهم نقل العلوم والفنون والآداب الأوروبية، أي الدخول في عصر ترجمة جديد على غرار ما حصل أيام

المأمون العباسي (ت ٢١٨ هـ) وهي دعوة تحكي تبصراً بحلول، سبق وأن أثبتت جدارتها في الواقع الثقافي والعلمي للأمة.

ولا ننسى أيضاً الجهود المضنية والأثر المهم الذي أبصر النور على يد أحمد فارس الشدياق، أعني كتابه الساق على الساق فيما هو الفارياق، إلى جانب جريدته الجوائب، فقد اتبع في كتابه الطريقة النثرية القديمة مازجاً بين أسلوب الجاحظ في الاستطراد، وأسلوب أبي العلاء المعري في اعتماد الغريب، وهو بذلك نجح، وإلى حد بعيد، في زحزحة ثقل القاضي الفاضل وطريقته في الاتكاء على منظومة البديع عند البيانيين العرب، وهو ما نهجه أيضاً في مقالاته في الجوائب. وهي ظاهرة سنشهدها عند الرافعي أيضاً، الذي اعتمد المزج المتشابك للأساليب النثرية القديمة، يصح معه القول إن مصطفى صادق الرافعي آخى إلى حد التماهي بين أساليب كل من الجاحظ وابن المقفع والقاضي الفاضل وغيرهم من أئمة النثر، كل ذلك في غير كتابه من وحي القلم المتضمن لرسائله الصحفية، والتي تمثل تطوراً نحو الجديد في نثر الرافعي من دون أن يتخلى عن موقعه في الدفاع عن أساليب القدماء، والحط من قدر الأساليب الحديثة المتأثرة بالآداب الأوروبية.

مسهب غريب مبتكر تلك هي النعوت التي لن نجانب الحقيقة إذا وصفنا بها الساق على الساق، وفي اعتقادي أن سر ابتكار هذا الكتاب يعود إلى ما ذكرناه من مزجه لطريقة الجاحظ وأبي العلاء مع شيء من سجع الانحطاط كما هو ظاهر من عنوانه، وهو بذلك يحذو حذو «رابليه» في الآداب الأوروبية[١].

ولم يكن بطرس البستاني (١٨١٩ ـ ١٨٨٣ م) واليازجي (١٨٠٠ ـ ١٨٧١ م) أقل تأثيراً من الشدياق فقد أسهمت مؤلفات البستاني القاموس، المحيط، ودائرة المعارف، إلى جانب بعض الدوريات

---

(١) راجع عن الشدياق مثلاً: ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة ١٢٥، طبعة أولى، دار النهار، بيروت.

التي يديرها في تغير النثر العربي، حيث غدا نثراً صالحاً للتعبير الدقيق والمباشر مع البساطة والسهولة في عرض الموضوعات الفكرية الحديثة، ومع زملائه ولدت على الظاهر الرواية العربية الحديثة.

ولا نغمط ما كان لنفر غير قليل من مسيحي لبنان من دور في تجويد العربية، ونشر نحوها وقواعد صرفها، من أمثال جرمانوس فرحات، والخوري نيقولاوس الصائغ، ويوسف اسطفان، ولا سيما إذا عرفنا أن النثر والشعر في عصر هؤلاء إلى منتصف القرن التاسع عشر، بل وبعده بقليل، كان من الركاكة والابتذال على قدر عظيم[١].

وهكذا يعود نثر عبد الحميد والجاحظ، وابن المقفع وأبي العلاء، بفضل الشدياق والبستاني، ليشكل إطاراً مرجعياً في عصر النهضة امتداداً إلى عصرنا الحاضر للصفوة التي لا تني عن رمينا بهذا السيل من الكلمات، وسنجد في القرن العشرين مهذاراً على الطريقة الجاحظية لا يفتأ يبدي اعجابه وتأثره العميق بالشدياق والجاحظ، وهو مارون عبود، لأنهما برأيه يملكان أسلوباً ولغة لا تهمها كنفشة الألفاظ بل يهمها أن تؤدي اللفظة معناها!!!! يقول: أنا معجب بالجاحظ إلى أقصى حد[٢].

وبكلام آخر كانت النهضة ـ أو هكذا أراد البعض منها ـ نهاية للمنهج التقليدي في الفنون النثرية والشعرية، ونعني بالمنهج التقليدي التقليد لخصوص أساليب عصر الانحطاط بآلياته الركيكة في التعبير، ويمثل الرعيل الأخير لهذه المرحلة: بطرس كرامة (ت ١٨٥١ م) والشيخ العطار (ت ١٨٣٤ م) والشيخ الجندي (ت ١٨٤١ م) ونقولا الترك (ت ١٨٢٨ م) وغيرهم من الناثرين والشعراء.

---

(١) راجع نماذج لذلك، مارون عبود، صقر لبنان، صفحة ٣٠ وما بعدها، الطبعة الأولى ١٩٥٠ م دار المكشوف، بيروت.
(٢) مارون عبود والصحافة ٨٠ ـ ٩٣.

ومنهم كما ذكرنا من دبَّج فنَّه بجميل ما أنتجته العقلية العربية في عصور الإزدهار، فتحرَّ الدقة في الدلالة والتعبير مع إحاطة بالمعاني واللغة، كما نـرى ذلـك مـع الشيـخ يـوسـف الأسيـر (ت ١٨٩٠ م) والشيـخ نـاصيف اليازجي (ت ١٨٧١ م) والبارودي (ت ١٩٠٤ م) والشدياق (ت ١٨٨٧ م) وجلُّ ما قدمه هؤلاء للنثر العربي هو التوجه إلى العناية باصلاح ما جرى على الألسنة والأقلام من خطأ في الألفاظ والتراكيب، فنرى الشدياق مثلاً يؤلف في هذا المجال الجاسوس على القاموس، وغنية الطالب، وسر الليالي، والأول منها نقد للمعاجم وخصوصاً المحيط للفيروزأبادي، وكذلك سعى إبراهيم اليازجي إلى تصيُّد أخطاء الصحف في كتابه لغة الجرائد وأغلاط المولدين، كما وضع سابقاً المطران جرمانوس فرحات كتابه بحث المطالب لهذا الغرض أيضاً.

إلا أن هذه الجهود باءت بالفشل وأثبتت عدم جدواها مع التطورات الواسعة التي تمت في ميدان الترجمة بعد ذلك، إذ تبين عدم الكفاية فيما خلفوه، وقد بدا واضحاً عائق جمود اللغة من جهة فقرها بالمفردات التعبيرية عن المفاهيم الحضارية والمستجدات في أشيائها، فجاءت كثرة المفردات التي لا يوجد في العربية ما يقابلها لتزيد الأمر سوءاً، وإزاء العمل على تطوير العربية للتوافق مع روح العصر، ساور الشك عدداً من الكتاب في قابلية اللغة العربية لاستيعاب التطور الحاصل في شتى العلوم والفنون، فدعوا إلى إحلال العامية والحرف اللاتيني محل العربية، وبالفعل صدرت مجلة الأزهر في مصر في بضع أعداد غير أنها أقفلت في سنة الافتتاح، وكتب سعيد عقل (يارا) وتفاقم الأمر، وجاء من يدعو إلى التخلي عن العربية من الأساس، والتعويض عنها باعتماد لغة أجنبية حية، وفي اعتقاد هؤلاء أن العربية سائرة إلى الموت لا محالة، وأنه لا سبيل إلى احيائها لعدم صلوحها للتعبير، وقالوا إن من شأن الأخذ بلغة حية اختصار المسافة لاستيعاب العلوم بدل التلهِّي بنقلها.

لكن مقتضى كل هذه الدعوات لم يقع، وتابعت وتيرة الترجمة سيرها صعوداً، محدثة تغيرات هائلة في فنون البيان والشكل والاخراج، ودخلت على الفصحى من خلالها كثير من الأساليب الأجنبية، كما كان لها أيضاً اسهامات كبيرة في بُعد البيان العربي عن الشكل المطلوب والمرجو، فضعف المترجم في حقل الترجمة كان يلجئه إلى التوسع في تراكيب الكلام، وسبل بيانها، وقد لا يكون أسلوب المترجم هو نفس أسلوب المترجم عنه، صحيح أن الترجمة هي الكوة التي تنفذ من خلالها إشراقات الحضارات المختلفة، إلا أنها من جانب آخر، إذا ساءت، أو نقلت التافه من مخلفات الحضارة، فإنها تكون وبالاً، كما هو الحال في هذا الركام المهول من الروايات والقصص البوليسية والغرامية معروفة النهايات كأفلام السينما، التي ترجمت إلى العربية عند مشارف القرن العشرين، وتظهر خطورة هذه الظواهر إذا استذكرنا ما يقوله الكانطيون الجدد تبعاً لأستاذهم «همبولت»: من أن الإنسان لا يفهم العالم ويفكر بوساطة اللغة بل إن اللغة هي التي تحدد له رؤيته للعالم وطريقته في الحياة ضمن هذه الرؤية. فكل لغة عندهم هي عبارة عن نظام يصطفي مايريد على حساب الواقع الموضوعي، ويخلق صورة للواقع تامة وكافية، وكل لغة تبني الواقع على طريقتها ثم تثبت له عناصره على مثال خاص بها، فعناصر الواقع اللغوي في لغة ما لا توجد على المثال نفسه في لغة أخرى، ولا تكون صورة مباشرة عن الواقع.

ومن هنا يمكن القول أننا نحن العرب ما زلنا نجهل فرويد وكانت وديكارت وموليير وشكسبير، ويمكننا القول أيضاً أن المنفلوطي كيَّف معرفتنا بشاتوبريان وألفونسي في تحت ظلال الزيزفون، كما كيَّف معرفتنا ببرنارد دي سان في روايته بول وفرجيني بما كتبه في روايته الفضيلة.

إلا أنه في مقابل ذلك يعود الفضل للترجمة في تفعيل الثقافة والاطلاع في حدود معينة على الآداب الغربية وغير ذلك وفوائدها لا ينكرها عاقل.

هل يعترض علينا أحد في تمركزنا ضمن هاته المحاور فاستعصى عليه الربط، أو استسلم لتشتت الذهن؟ كان لا بدَّ أن نشير إلى هذه الاهتمامات إذا أردنا أن نتبع تطور أو فقل تغيُّر النثر العربي والأدب عامة.

ومن جرَّاء الترجمة، يبدو أن قناعة ما قد استتبت في الأذهان، وضربت أطنابها في ثقافتنا، تمثلت في أن الاصلاح المنشود للأمة لن يتمَّ إلا بتبني الصيغ الأوروبية ونظمه المتطورة، بل وجدنا نفراً تعاونوا في كثير أو قليل، وبذلوا جهوداً متفاوتة في سبيل التغيير على كل الصعد، والمستويات كالطهطاوي وخير الدين التونسي وغيرهما ممن كانت له مكانة مرموقة في وعي الشباب والجيل الصاعد، وليس أدل على ذلك أن أفكارهم الإصلاحية قد غرست جذورها في جميع فئات الشعب، فانتعشت في ذلك الجو نزعات التجديد التي كانت تهب بين الآونة والأخرى سيما في مصر وسوريا ولبنان، وفي هذا الأخير بالخصوص عقيب العناية الدولية والدينية البابوية الشاملة بالموارنة عبر البعثات إلى روما مما كان له أثر على الثقافة، فتنادى المفكرون والمثقفون ممن اطلع على سير الحياة الغربية، والنشاط الفكري فيه إلى الاصلاح، وانكبوا ينشرون الصحف كما قلنا ويؤلفون الكتب، وقد أثارت مؤلفات الطهطاوي اشكاليات على جانب عظيم من الأهمية ألقت بالمجتمع في عالم أرحب، وغذت التعلق بطموح احتضان باقي ميادين المعرفة، وإن كان احتضاناً سطحياً يغفل ايضاح الجوهر البنائي لأي عمل معرفي أو أدبي حيث تقع الأنساق الأساسية، لقد كان انهمُّ الأول تنشيط الإحتكاك مع الغرب وترك النفوذ إلى التفاصيل على عاتق تلقائية المعرفة بعد ذلك، فالطهطاوي مثلاً الذي ترك عصر التنوير الفرنسي بذهنية تدفعه للولوج في غمار التغيير والاصلاح في العالم العربي، وذلك حين عاين المعوقات التي يرزأ تحتها العالم العربي والثقافة العربية عامة، ومن جملتها جمود الشريعة الإسلامية، فكان أن نادى على غرار الإمام الخميني (رض) بعد ذلك، بأن الشرائع يجب أن تتغير بتغير الظروف، وبأن ما كان صالحاً لزمان ومكان قد لا يصلح

لآخر، وأن تخلف الأمم ورقيها تابع لأسباب كامنة في روح الأمة، إلى غيرها من إشكاليات ما زلنا نلوكها حتى يومنا هذا، الذي يزخر بتيارات تجديدية متعددة إلى حد أن تعددها وتفردها يصل إلى حد التباين، فمن داع إلى رؤية الغرب ومنظومته المفهومية بعيون عربية تستلهم ما كان عليه الحال في عصور الازدهار وتتمثله، وداع إلى نبذ أساليب العرب وطرقهم في التعبير، والاستعاضة عنها بأساليب الغرب وآدابهم؛ لأنها الأقدر كما يقولون على إجادة التعبير عن الأحاسيس والمشاعر، وقوَّى من صدق دعواهم انتشار المذهب الرومنطيقي في تلك الآونة، وهو مذهب يعتمد سهولة في الصياغة، ورقَّة في المشاعر، مع تعمد إجادة الموسيقى اللفظية المترافقة مع سعة الخيال ظهرت معه تباشير بروز حركة الشعر المرسل، بالإضافة إلى انتصار هذا المذهب للحرية الفردية ودعوته للثورة على التقاليد البالية والخرقاء، وصل مداها عند بعضهم إلى حد الثورة على المقدسات والأديان كما سنرى ذلك عند دراساتنا للأدب المهجري الذي تزعمه جبران بشيء من التفصيل لدوره الكبير في الاتجاهات النثرية الحديثة، وبالتالي في الانحطاط العام.

ومن مجموع ما مضى، يمكن استنتاج أن مكتسبات عصر النهضة فيما يخص الأدب العربي افرازات ذات حدَّين: فهي من جهة ساهمت في تحريك الجمود الذي مني به الأدب العربي في العصور المتأخرة ولو جزئياً، حيث هجرت الأساليب القديمة المبنية على السجع والمحسنات البديعية الأخرى، وتعاقب الجمل على المعنى الواحد، لكنها من جهة أخرى أدخلت على هذا الأدب نفسه أساليب أكثر خطورة وضرراً كما سيأتي.

ومن مجموع المعطيات التي ذكرناها أيضاً، يمكن أن نطلق على الأدب العربي في القرن التاسع عشر عصر الأدب الاتباعي الكلاسيكي، إلا أن الإتباعية فيه كانت ذات ثلاثة مستويات معرفية: الأول، يعتمد في نثره الأساليب الراقية للفنية في العصور العربية الزاهية، والثاني، كان امتداداً لعصور الانحطاط التي بدأت قبل سقوط بغداد فيما يخص التطور النثري،

فاكتسب طابعها، اغراق في المحسنات البديعية، ولوك ألفاظ لا تحترم المعاني في حضرتها، إلى غير ذلك، وثالث مازج بينهما فكان في نثره يجمع بين كلا الطابعين الأدبيين، ولنا أن نقول بالإجمال، إن الاتباعية السائدة آنذاك، لم تترك قديماً إلا وقلدته، فالأدب العلمي قلده يعقوب صروف بالتعاون مع فارس نمر في مجلة المقتطف، وهي المجلة نفسها التي كانت تعني كما قلنا في باب المناظرة والمراسلة بالأحاجي والألغاز الشعرية والعددية بداعي اللعب والهذر، والمقامات أيضاً كان لها ميدانها إلى مطلع القرن العشرين، ناهيك عن الأراجيز العلمية، وعليك بالتأمل في أثار الشيخ ناصيف اليازجي الأدبية؛ لترى أن أكثرها في انشاء الأراجيز وشرحها، مما كان شائعاً في عصور الانحطاط، وكذلك نرى عند الشدياق الغريب الذي ألفناه عند المعري، ونجد عند الطهطاوي الاستطراد الذي عودنا عليه الجاحظ، أما البساطة والسهولة في استرساله فنجدها عند أمثال فرح أنطون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٢) وشكيب ارسلان، وأمين الريحاني، والمنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) كل هؤلاء يمكن أن نطلق عليهم أنصار المدرسة الكلاسيكية العربية، وإن تأثر بعضهم قليلاً بطريقة الكتابة الصحفية، والمقالات الغربية الأدبية الحديثة، التي عرفت سبيلها إلى الحياة على يد الكاتب الفرنسي «ميشيل دي مونتين» (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢ م) لكنه ما عتم عقب ذلك الجيل أن أخذت المقالة تشق طريقاً نحو ابداع فني جديد، إلا أنه لا يخرج في جدته عن رقبة التقليد للغرب.

واستطراداً، قد يلاحظ القارىء التأكيد على التبعية الثقافية للغرب، أو التأكيد على عدم الحداثة في الفكر الإسلامي الحديث لمسبوقيته بالتراث، أعني أن المسألة أو النظرية سبق لها وأن بحثت من قبل تراثياً، غير أن الفضل في ذلك يعود إلى نضج علم الأدب المقارن في الآداب العالمية، أو بين آداب تعمل ضمن فضاء واحد، حيث يؤدي ذلك إلى تقرير التشابهات والاختلافات، والملاحظات التي سبق وأن ذكرناها، لا يمكن لها أن تبصر

النور لولا منظومة المقارنة، التي تشكل نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثر هنا، أو اقتباس هناك، أو غير ذلك، ومن هنا برز في الأدب العربي أسماء مثل: الوساطة بين المتنبي وخصومه، وسرقات المتنبي... الخ.

ومن هذا المبدأ، أي مبدأ المقارنة، يصار إلى انعاش الفكر التأصيلي للمعرفة[1] في الإسلام، والذي من خلاله قلنا ونقول: إن اشكاليات الفكر العربي في عصر النهضة إنما هي اجترار لمقولات السلف صير إلى صياغتها بصورة ملائمة مع مستجدات اجتماعية وثقافية، فالمقارنة تستدعي في الذهن حالات تشابه وثنائية ومغايرة، تخفي وراءها المكونات الأساسية.

---

(١) يراد من تأصيل المعرفة استعادة المعنى الأصلي للخطاب.

الأدب الجبراني ـ منابعه

في هذا القرن نفسه ـ القرن التاسع عشر ـ كانت تنتشر في أوروبا مذاهب أدبية عدة، تأتي الرومنطيقية (الرومانسية) في مقدمتها، وهو المذهب الذي جاء على أنقاض الكلاسيكية الاتباعية، وكانت تلمع في هذه القارة أسماء أدبية وثقافية عديدة في شتى الفنون والعلوم، كان لبعضهم دور كبير في تقوية دعائم المذهب الجديد الذي انتشر بعد ذلك في القارة الأمريكية أيما انتشار.

وعندما نقول هنا كلاسيكية، فإنا نقصد معنى مغايراً لمفهومه في الأدب العربي، لأن الكلاسيكية الأوروبية تعني اتباع النماذج القديمة في الفنون والآداب الموروثة عن اليونان والرومان، وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية «كلاسوس» وتعني الطبقة الرفيعة من الشعب في روما القديمة، فالأدب الصادر عنها هو أدب هذه الطبقة؛ لذا يعبر عنه أحياناً بالأدب الرفيع، وصار كل من حاول محاكاته، أي محاكاة الأدب اليوناني والروماني، يدعى بالكلاسيكية.

عفواً. . . هل من حاجة لبيان ألا هوة بين العنوان والسرد؟ إننا بصدد بيان الأثر الغربي في الأدب العربي المعاصر والذي بدأ جدياً حسب اعتقادنا بالأدب المهجري الذي يمثله جبران وأترابه، وسنشير بجبران إلى الأدب المهجري عامة.

وهنا أراني مضطراً للرجوع إلى الوراء، إلى تاريخ الأدب لكن في أوروبا، لا لأننا آمنا سلفاً بالأثر الغربي في الأدب العربي المعاصر، وما زال، بل لنكتشف معاً سير الأدب في أوروبا، وأثره فيما بعد في الأمريكيتين، المهجر الشمالي، والمهجر الجنوبي شعراً ونثراً، وكيف أن هذا الأدب المستورد قد وصل عبر الأدب المهجري إلى البلاد العربية، فأثَّر في كل اتجاهاته، وسلك به طرقاً عديدة، وقلده في كل شيء إلا في أن يكون مبدعاً متميزاً ذا فرادة، كما سنجد في أبواب لاحقة، أن هذا الأدب نفسه مسؤول بشكل أو بآخر عن نمو عوامل ضعف النثر العربي عامة.

ومن دون أن أسرد الأحداث التاريخية التي سبقت عصر النهضة في أوروبا مع اعتقادنا بدور وأهمية الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن ثمَّ تأثيرها في الأدب، وذلك لأني أفترض اطلاع القارىء عليها سلفاً، وهي أحداث تفصِّل الصراع التاريخي بين الشرق والغرب، وعلى أي حال، تبدأ نقطة التحولات الجذرية في المجتمع الأوروبي عامة، وفي الأدب خاصة، في الوقت الذي أحدثت فيه جحافل العثمانيين التي جاست خلال الديار في القسطنطينية عام (١٤٥٣ م) ما فعله دويُّ مدافع نابليون بعد ذلك في مصر عام (١٧٩٩ م).

فعلى أثر سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك، طفق العلماء الحاملون للتراث اليوناني والروماني بالوفود على ايطاليا، وعلى فلورنسا بالذات والتي كان الأدب فيها يقتصر على فنون بدائية في الأدب الشعبي، فبدأ معهم العصر الكلاسيكي الاتباعي، وكان ذلك إيذان بفجر نهضة جديد تشهده أوروبا، ورافق ذلك أو سبقه اختراع الورق الحديث، ثم اختراع المطبعة في المانيا على يد (غوتمبيرغ) عام (١٤٤٣ م)، وما أن بزغ هذا الفجر حتى فوجىء العالم باكتشاف القارة الأمريكية عام (١٤٩٢ م)، فأحدث ذلك انقلاباً في أفكار الناس، وتبصراً بما ظنوه يقيناً، فتقيأت الأديرة والكنائس كتباً كان النسيان قد طواها، وغبار الإهمال قد علاها في القرون الوسطى، وأخذت

الأبصار ترنو إلى الآخر الإسلامي، وقد تهيأت العقول لوجوب فهمه وهضمه، فانتعش الطائر الإيطالي الذي طوى جناحه شرقاً تحت ضربات الأتراك الذين حاصروا ڤيينا مرتين، ليمد جناحه غرباً، فشرع يعبُّ من جامعات الأندلس قرطبة وطليطلة على وجه الخصوص، بعدما أخفقت صقلية في اشباع نهمه في عصر ترجمة يفوق ما قد حدث أيام المأمون العباسي (ت ٢١٨ هـ) كماً وكيفاً كما مرَّ.

ولأنا هنا لا نهتم إلا بالأدب أولينا إيطاليا وفلورنسا بالأخص ذكراً، فهي موطن «دانتي الأليجيري» (١٢٦٥ ـ ١٣٢١ م) صاحب الكوميديا الإلهية، الأنموذج الذي أُحتذي به فيما بعد لجودة أسلوبه، ودقة عبائره، كما يظهر ذلك في كتاب «توماس اركمْپسِ» (ولد ١٣٠٨ م) محاكاة المسيح الذي كان معاصراً لدانتي في أخريات حياته.

بَيْدَ أن هذين العلمين ومن احتذى حذوهما، يمثلان تعميقاً للرؤية اللاهوتية، وانتاجها امتداد للسلفية المسيحية، وإنما كان لهما فضل التعبير عن القلق اللاهوتي المحدود بالإيمان المسبق تعبيراً يرقى، فيلامس الأحاسيس، ويدغدغ المشاعر، وينعش النفس، بينما يمثل بترارك (١٣٠٤ ـ ١٣٧٤ م) سلفية تضرب في التاريخ إلى ما قبل المسيح عَلَيْهِ السَّلَامُ، ولا يقرُّ لها قرار إلا على أعتاب أثينا وروما، حيث اللآتين والإغريق، وحيث شيشرون وفرچيل (٧١ ـ ١٩ ق. م) أعظم شعراء روما، فشيشرون بالذات هي الشخصية التي ولع بها بترارك ولعاً شديداً حين كتب ملحمته الشهيرة «أفريقيا» يصف فيها حروب «هينبال» و «سيپيو» ويبدو أن الملحمة للغتها اللاتينية تعصت على الفهم، فلم تشتهر مع ما كان لها من اعجاب عند نفسه، ويعود السبب المباشر لشهرته إلى قصائده الغنائية «أشعار إلى سيدتي لورا» لما تتمتع به من اجتذاب للمشاعر، وحكايتها عن آلام النفس البشرية، وفي كل ذلك دعا إلى التمسك بأهداب الماضي، والرجوع إلى ثقافة الماضي مما يعبر أصدق تعبير عن سلفيته التاريخية.

ويماثل بترارك في روعة السبك وجمالية الكلمة «بوكاتشو» (١٣١٣ ـ ١٣٧٥ م) صاحب «الديكا مرون» رائعة القرن آنذاك، ومجموعة مميزة من القصائد في الأدب الايطالي، تأثر بانتاجه الشاعر الإنجليزي «تشوسر» في حكايات كانتربري، ويعزى إلى بوكاتشو البراعة في القصة القصيرة النثرية، وما زال الأدباء يحفظون له المنزلة الرفيعة، والأبوة والسيادة لنشر هذا النوع من القصص.

وتمثل الديكامرون أول تعبير أدبي عن قلق معرفي ثقافي في القرن الرابع عشر، فقصصه تعبير فني عن اندفاع جارف للخروج من سلطة ثقافة القرون الوسطى، وسلطة رجال الدين، إنها بتعبير آخر صيغة أدبية لإشكالية التراث والحداثة، رمز بوكاتشو فيها إلى وجوب طرح قيود التراث، والسير إلى حيث الحرية والانطلاق، والتفلت من تقاليد تحتضر وثقافة دب في أرجائها الوهن، عاجزة عن تمثل رؤية مستقبلية.

وما أشبه حكايات الديكامرون، أو بعضها على الأقل، في حكايتها لهذه الإشكالية برائعة الطيب صالح رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) حين جعل بطله واقفاً وسط النهر، قلقاً حائراً لا يدري ماذا يفعل، هل يدس تراثه في التراب، أو يغذ السير نحو الحداثة، وهو لا يحمل عدتها؟ والمفارقة أن بعض قصص الديكامرون، تظهر عدم الاكتراث بالتراث كثيراً، حيث الهمُّ الأكبر هو الاندفاع إلى الحياة، والسير في مفاتنها، الديكامرون دعوة للنظر إلى السماء من منظار أرضي وهنا مفارقة بيكاتشو عن دانتي أيضاً.

ومع ميكيافيلي (١٤٦٩ ـ ١٥٢٧ م) شهد النثر في ايطاليا تطوراً ملفتاً، فبينما كان أسلوب بوكاتشو سلساً رقراقاً عذباً، نجد عند ميكافيلي نثراً وأسلوباً للعقل فيه دور كبير عرضاً وتحليلاً، إلى جانب موهبته الأدبية الماثلة في كتابه الأمير، الذي امتاز فيه بالصراحة، والحقيقة العارية التي وجدها في الحاكم الطاغية المستبد.

وختمت النهضة في إيطاليا بقصيدة طويلة لـ «توركواتو تاسو» إنقاذ بيت المقدس، على شاكلة قصيدة لـ «أريوستو (ولد ١٤٧٤) أورلاندو الثائر التي يحكي فيها صراعاً بين جماعة من المسيحيين وجماعة من الوثنيين.

ثم شهدت إيطاليا بعد ذلك إنتاجاً علمياً بأسلوب جميل لـ «بروتو» وجاليلو.

والجدير بالذكر أن النهضة في ايطاليا دفعت الكثيرين إلى تغيير نظرتهم إلى الكتاب المقدس، فأخذت تعتمل من جراء ذلك بوادر نهضة من نوع آخر عرفت فيما بعد بحركة الإصلاح الديني.

ثم بدأت النهضة عند الفرنسيين الذين تأثروا بالأعداء الإيطاليين أثناء الحرب التي وقعت عام (١٤٩٤ م) وانتهت عام (١٥٥٩ م)، حيث انبهروا خلالها بنمو الثقافة، والفنون في الجهة المقابلة لجبال الألب، وقد بدا هذا التأثر ماثلاً في شعر «ڤيّون» ونثر «كومين»، فبهما يمكن التأريخ لأول قطيعة في فرنسا مع الثقافة القروسطية، وبداية النهضة الحديثة، فأدبهما تميز بالصبغة الإنسانية والنزعة الذاتية.

كان ڤيون (١٤٣١ ـ ١٤٨٥ م) ذا عاطفة جياشة وواقعية ذاتية واجتماعية يظهر ذلك من قصائده، ولا سيما العهد الأصغر والعهد الأكبر، ثم كان بعده كومين (ولد ١٤٤٧ م) وكليمان مارو (١٤٩٧ ـ ١٥٤٤ م) أبو الشعر الفرنسي الذي كان ثائراً على مدرسة أصحاب البلاغة اللفظية، ورابليه(١٤٩٠ ـ ١٥٥٣ م) الذي شكّل مع سرڤانتيس الأسباني صاحب رواية دون كيشوت، وشكسبير الإنجليزي، ما يسمى جبابرة النهضة الأدبية في أوروبا، وروّادها الأوائل.

والمنتسب إلى بعض الحوزات في عصرنا يشبه إلى حدّ بعيد دخول رابليه إلى دير تابع لجماعة الفرنسسكان، وهي طائفة تعتقد أن الإمعان في العلم والبحث عن الحقيقة كفر وزندقة.

على كل أخرج لنا رابليه رائعته القصصية التي تشبه ألف ليلة وليلة والتي حيَّرت النقاد في مقاصدها «جارجانتوا وپانتاجريل» وكان اخراجها بألفاظ جزلة يكثر فيها من الصور والتشبيهات، على نسق ما نجده فيما بعد عند أعضاء الرابطة القلمية، وجبران على وجه الخصوص وإذا مضينا إلى منتصف القرن السادس عشر، يطالعنا السابوع الأدبي، وهي جماعة عملت فنجحت في إرساء اللغة الفرنسية العامية لغة للأدب شعراً ونثراً، بعدما كانت اللاتينية هي اللغة السائدة آنذاك، فوفقوا خير توفيق ليكونوا آباء الأدب الفرنسي (المعاصر. ويتكون السابوع من: رونسار الذي لقب بأمير الشعراء في عصره (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥ م) وبايف ويللو وجودل ودي يللي وأستاذهم «دورا» بونتيس دي تيّار، وأسموا حركتهم هذه أول الأمر الفرقة ثم السابوع، تشبهاً بالسابوع الذي أنشأ أيام البطالمة في الاسكندرية من سبعة شعراء إغريق، كان لهم شأنهم في الأدب آنذاك، والسابوع في الأصل اسم لمجموعة من الكواكب.

من آثارهم «دفاع عن اللغة الفرنسية وإثراء لها، كان موضوع مشاحنات مع أنصار اللاتينية.

وعلى غرار ما فعل الإيطاليون، دانتي، وبترارك، وبوكاتشو، حيث أحلوا العامية الإيطالية محل اللاتينية، قام الفرنسيون بمشروعهم من خلال السابوع طمعاً في إثراء اللغة الفرنسية وآدابها بالطرق التالية:

أ ـ الإسراف بالاستعارة من اللغتين القديمتين الإغريقية، واللاتينية.

ب ـ التجديد في الأوزان والقوافي.

ج ـ العودة في فنون الشعر إلى الموضوعات التي عالجها الرومان والإغريق.

س ـ محاكاة القدماء حفاظاً على الأصالة.

وكما ترى فقد شهدت أوروبا في عصر انحطاط الأدب العربي جملة تحولات في آدابها، بدأت في فلورنسا في إيطاليا، ثم انتشرت بعدها في جميع أنحاء القارة، والملاحظ أن اتجاه سير الأدب الغربي الأوروبي سير تكاملي وتراكمي في هذه المرحلة، بينما كان الأدب العربي في الآونة نفسها يجتر ذاته.

على كل ما زلنا هنا نلاحق المحطات المهمة في تطور الآداب الغربية والتي لها علاقة بموضوعنا، ولا قصد لنا أبداً للتأريخ لها، خاصة وأنها قد ذكرت في أكثر من مرجع يمكن العود إليه.

ومما ينبغي أن يعرف من تاريخ الآداب الأوروبية أيضاً ما شهده النثر في عصر اليصابات حيث كاد ينحصر في فن القصة، وهو اتجاه طبيعي، فقد اعتنى الأدباء قبل ذلك بهذا الفن، حيث كتب توماس مور (١٤٧٨ ـ ١٥٣٥ م) قصته المشهورة «يوتيبيا» أي المدينة الفاضلة، وكان السائد من فنون القصة نوعان: نوع أريد منه تسلية عليّة القوم، ونوع كتب للعامة من الناس، وبرز في النوع الأول «جون للي» (١٥٥٤ ـ ١٦٠٦ م) فهو إلى جانب إخراجه لجملة من روايات المسرح، جادت قريحته بكتابه المشهور «يوفيوز» في جزءين، تحدث فيهما عن شاب رسم القدر أحداثه وحياته في إيطاليا ومن ثمَّ في انكلترا، تضمن الكتاب دعوة إلى الفضيلة الخلقية على نسق «يوتيبيا» الآنف الذكر.

كان «يوفيوز» كتاباً ذا أسلوب واضح مميز، فهو يكثر من المحسنات البديعية، من المقابلة والمزاوجة إلى جانب الإسراف من الشواهد الأسطورية ومن تراجم العظماء، كما تميز بالتكرار المسرف، والمحاولة شبه الموفقة إلى استحضار المعنى من جرس الحرف والكلمة، وبكلام آخر، سعى جون للي إلى أن يكتب نثراً فيه كل ما يستوقف السمع من خصائص النظم، يتوق من خلاله للوصول إلى ما نصطلح عليه بالشعر المنثور، وهو على الأقل وفِّق

إلى ذلك في عصره فقد ذاع اسمه واشتهر بين أصحاب الطبقة العليا، وكان غاية ما تطلبه سيدات المجتمع المخملي آنذاك القدرة على أن تسترسل في حديثها بالأسلوب اليوفيوزي المنمّق والمزخرف، وجرى في أثرهنَّ من كان يبغي وصالهنَّ من العاشقين، وهي مظاهر نراها ماثلة في الأدب الجبراني.

وعلى نسق جون للي سار «سير فلب سيدني» في قصته «أركاديا» فجاءت مغرقة ومسرفة في الزخرفة والتزويق، وإن كان دون أسلوب جون للي في اصطناع فنون البيان والبديع.

وعلى يد سيدني سنجد المحاولات الأولى في تاريخ الأدب الأوروبي لفهم طبيعة الشعر، فذكر في رسالته «دفاع عن الشعر»، أن النظم لا يعتبر ضرورة من ضرورات الشعر، لأن الأوزان والقوافي إن هي إلا زخرف، لا يبرر أن يجعل من الكتابة شعراً، ويرى أن العلامة التي تميز الشعر هي تلك الصورة الخيالية الرائعة التي يرسمها الأديب، نعم إن كبار الشعراء رأوا في النظم أجمل ثوب يلبسونه إنشاءهم؛ لأنهم يريدون أن يمتازوا عن سواهم في طريقة الأداء كما يمتازون في الأداء نفسه، وهو رأي سار على منواله بعد ذلك وليم وردزورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠ م) في مقدمة ديوانه الابتداعي «الحكايات الوجدانية المنظومة»، قال: ليس للوزن أو القافية إلا أتفه الأثر في طبيعة الشعر فهما عرضان لا يكونان جزءً من جوهره.

ومن هنا الرأي السائد من أن الجمالية في العمل الأدبي تابع للفنية وكثافتها التعبيرية، لا لكونه شعراً أو نثراً.

والمطَّلع على خصائص الأدب المهجري يدرك حضور هذه الآراء ومدى قوتها فيه، وإذا تتبعنا التفصيلات نكتشف مقدار التشابهات بين الأدبين، ولك أن تنظر مثلاً في شعر إيليا أبو ماضي وشعر الشاعر الانجليزي الشهير جون ملتن (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤ م) في قصيدتيه الرائعتين الفردوس المفقود والفردوس المردود وشعر أندرو مارفل (١٦٢١ ـ ١٦٧٨ م) اللذين

جرياً على طريق «دن» لتدرك مقدار حضور الأدب الأوروبي في آثار المهجريين.

والغريب أن سيدني في رسالته المزكورة، حارب ميل كتَّاب عصره إلى الإغراب والكلف في اختيار اللفظ وصياغة العبارة، يريد بذلك طلاقة التعبير وسلاسته، ووضوح التصوير ونصوعه، في حين خالف هو نفسه هذه النصائح في روايته أركاديا التي ألفها على النمط اليوفيوزي!!!.

على كل، بقي الأسلوب اليوفيوزي سائداً إلى منتصف القرن السابع عشر حيث خطا على يد «بيكنْ» و «سير توماس براون (١٦٠٥ ـ ١٧٨٢ م) خطوات إلى الوراء باعتمادهم على العبارات الطويلة الملتوية جرياً على أوضاع القدماء التي استمرت ضمن ما يصطلح عليه بالأدب الكلاسيكي، إلى أن راجت الرومنتيكية ابتداءً من سنة ١٨٣٠ م في أوروبا ثم أمريكا في أواخر القرن التاسع عشر وهي الفترة التي ترعرع فيها جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١ م) وقبل الشروع في تفصيلات الأدب المهجري، نتابع سير الأدب في الغرب، ولندع «سولنيه» يحدثنا عن الرومنطيقية يقول: ليست الرومنطيقية بالنسبة لأسيادها تفجعاً ونواحاً، وإنما هي دأب على العمل لتجويد القطع الأدبية، والإبداع فيها، ولا هي تكالب على الصورة، وثورة عاصفة على الكلاسيكية!!!![(١)].

وبالتأمل في جوهر هذا الأدب وملامحه العامة نجد أن الرومنطيقية سعت إلى القضاء على طغيان التفكير المنطقي، وسيطرت مفهوم الواجب على المناهج والتفكير الفلسفي، إلى جانب العمل للخروج من دائرة الرقابة التي يتميز بها الفن الكلاسيكي، أدب الملكية، ذلك الأدب الذي يغلِّب الشكل على المضمون، ويقيد طلاقة الشعور بقيود عقلية موروثة من فكر اليونان والرومان، مسرف في الاهتمام بالضوابط التي تشكل وتكبل المشاعر

(١) سولينيه، الرومنطيقية في الأدب الفرنسي، ترجمة أحمد دمشقية، صفحة ٤٢ طبعة أولى عويدات ١٩٦٠ بيروت.

إذاً، قامت الرومنطقية من أجل تحطيم الأساليب القديمة التي كانت سائدة في السياسة والآداب العامة، وما ينعكس عنها في الأدب القومي، كانت الرومنطيقية نزعة لاخراج الأدب من أن يختزل في الكتابة عن ملك أو زعيم، إلى الكتابة في القضايا العامة المتمثلة في آمال الشعوب والجماعات وأحلامها وحرياتها، وهي مساحات غيَّبها الأدب الكلاسيكي تبعاً لأدب الرومان واليونان.

بَيْدَ أن الفردية التي امتاز بها الفن الكلاسيكي، استمرت مع الرومنطيقية، فبدل أن تكون فردية قطبية تعمل في سبيل ملك أو نبيل، صارت فردية انفلاشية تحكي آلام الفرد وأحاسيسه، أي فرد كان في المجتمع، فالفن الرومنطيقي يخاطب الفرد أينما كان، ويشعر أي فرد أنه معني بهذا الفن، ومن هنا ذكر البعض معتقداً أن الرومنطيقية فن يجسد آلام الأمة وأحلام الشعوب وتطلعاتها، مع أنها ليست إلا المشترك بين التطلعات الفردية المغرقة في الخصوصيات، والمجموع بما هو مجموع ليس إلا الأفراد، بوصف الاجتماع، وليس وجوداً مغايراً ونزعة مستقلة، ومن هنا نقول: إن الرومنطيقية ليست قطيعة تامة مع الكلاسيكية، كما قد يعتقد البعض، إذ بينهما العموم والخصوص من وجه، يشتركان فيما لا بأس به من المزايا، وينفرد كلٌ بما يخصه، وإنما يختلفان في المنازع، فالكلاسيكية أدب الوضوح المعادي للغموض والأسرار، يلتمس وضوحه في الفصاحة والبيان المنتظم ضمن قواعد منطقية ديكارتية، نزعة تقدس الواجب الاجتماعي، وهو الإطار الذي تعمل في داخله الإندفاعات العاطفية من الحب والتضحية، في حين أن الرومنطيقية أدب الصورة والخيال والخروج على التقاليد، وتقديس القديم لقدمه، وللأنا ومنازعها في هذا الأدب مرتع كبير، ولأجل ذلك صاحب الرومنطيقي الطبيعة ومجدها، وأحبها وصورها.

بينما الكلاسيكي قلَّدها وحاكاها. وذهب الرومنطيقي إليها من اشمئزازه بالمدنيّة وضوضائها ونزعة الشرِّ عند الإنسان المتسلط، فنشد

الفطرة، واستسلم إليها ليشكوها همومه ويسبح في أجوائها الصافية وفي ظلالها الهادئة ليرتاح من واقع المجتمع الملعون، بينما الكلاسيكي كان منعزلاً عن واقع الحياة، ملازماً لقصور الملوك والنبلاء، يحاكي حياتهم في أفراحهم وأحزانهم ومغامراتهم ليصوِّرها في قوالب خالية من التجديد أو المبادرات الذاتية إذْ أنها اتسمت بالتزمُّت[1].

على أي حال، راجت الرومنطيقية مع كتابات فيكتور هيغو ولامارتين وجورج صاند وموسيه، إلا أنها غدت عند متأخريها مطلع القرن العشرين وقد توغلتها الميوعة اللفظية والركاكة التعبيرية، واستولى على أسلوبها الضياع والاغراق في ملاحقة الرنين الموسيقي للألفاظ وجمالها الأدائي، وتحولت نصوصها تكراراً بارداً وتقليداً بليداً، وذلك إيذان بتصفيتها وانزوائها، وفي الوقت الذي كانت تلفظ فيه أنفاسها بعيد الحرب، تبوأت في الأدب الجبراني احتراماً منقطع النظير، ورواجاً، حين رأى فيها أصحابها قدرة مميزة على ترميم القيم الأخلاقية والقومية والعاطفية.

توزع الإرث الرومنطيقي بين المذهب البرناسي، أو مذهب الفن للفن، فيما يخص الشعر الغنائي، والذي عنى خلافاً للرومانسية بالقيم الأصيلة، وتحقيق الإحساس بالجمال من داخل الصياغة الشعرية، وقد لاحظ النقاد مدى تأثر هذا المذهب بفلسفة الجمال عند كانط وهيجل.

وبين المذهب الواقعي الذي نما في فرنسا مع «بلزاك» و «إميل زولا» وفي روسيا مع دستوفسكي» و «تولستوي» و «بوشكين» و «لرمنتوف» قبل سنة (١٩١٧ م) ليأتي بعدها «مكسيم غوركي» و «مايا كوفسكي» وغيرهما من رواد الواقعية التفاؤلية، وقد توخى هذا المذهب وصف المجتمع على حاله وحقيقته، بعيداً عن التزويق والزخرفة معتمداً التحليل، وهو لا يعتمد إلا في ميادين يضعف فيها سلطان التخييل والعاطفة والوجدان، لأن التحليل يطلب

---

(١) شفيق البقاعي، أدب عصر النهضة، المدرسة الرومنطيقية، دار العلم للملايين، بيروت طبعة أولى ١٩٩٠.

دائماً الحسي المدرك إدراكاً مباشراً.

بيد، أن منهجية المذهب الواقعي مع جمالية انتاجه الروسي قبل الثورة خاصة، لم تنجح في إرواء الذائقة الفنية، التي تطمح دائماً للجديد في شبه ثورة على الرتابة، وأحادية النهج، إلى جانب إسراف الأدب الواقعي في واقعيته التي تغيِّب المستور الذي يشكل منشأ للظواهر والوقائع، فغدا رسماً جامداً للشخصيات، وتسجيلاً بارداً لظواهر الاجتماع، وتصاريف الحياة.

ومن هنا رأى البعض أن الذائقة الفنية تجافي الوضوح والإبانة، وأنها تستلذ بالبحث عن مطلوبها بوسائل تنظر من خلالها إلى الواقع من وراء ستر رقيق، فكان المذهب الرمزي الذي أسسه بودلير عام (١٨٨٠م) وظهر على انقاض المذهب الواقعي.

أعلن المذهب الجديد أن مطلوب هذه الفنية ليس الواقع لواقعيته بل جماليات الوصول إليه، وأن ما نظنه واقعاً ليس إلا خداعاً يتراءى لنا أنه الحقيقة، بينما هي وراء ستر مخفي في عبقرية جموح، وإلهام نابض، وشعور مرهف، وإنعام تأمل، ونشاط انفعالات، تحكي عن الحقيقة في إشارات وتلميحات، على نحو ما نرى في بعض رسائل التصوف عند شيخ الإشراق، شهاب الدين السهروردي المقتول، في رسالتيه: الغربة الغريبة، وخفق جناح جبرائيل، وهي نصوص إيحائية تلوِّح من مكان بعيد، فلا عجب أن لم يستهو هذا المذهب إلا كبار المفكرين والأدباء، ومن الطبيعي والحال كذلك، أن تهف نفوس هؤلاء تجاه الأساطير، يفككون رموزها، ويستنبطون المعاني الكامنة خلفها.

ولقلة اتباع هذا المذهب سارع نجمه في الأفول، لنفاجأ بالحرب العالمية تهز الوجدان البشري لفظاعة وبشاعة ما جرَّته على البشرية من ويلات وكوارث أفقدتها ثقتها بنفسها وفكرها وأدبها وقيمها، فكان أن اجتاحت البشرية موجات خطيرة، وانتفاضات تدعو إلى نبذ القديم وقيمه، ونظمه،

ومفاهيمه، فرأى هذا الإتجاه في مجال الأدب والفن أن الأوزان والقوالب في الشعر، وصيغ وتراكيب الجمل في النثر، عوائق في سبيل الإبداع الفني، بل والخلق الفني في مجال الرسم والنحت، وفي هذا الاتجاه بدأت تظهر رسومات وألوان ومنحوتات غريبة في مظهرها، ولا تحاكي واقعاً، وبدا حينئذٍ أن من الضروري إعادة النظر في نظرية المحاكاة الموروثة عن أرسطو، لذا دعي هذا المذهب بمذهب التعالي، أو ما فوق الواقع (السريالية) وكان له أنصار شعراء عديدون أمثال، روبير دينو، وأنثونن أرتو، ولويس أراغون، وفيليب شوبو، واندريه برينون، وبول إيلوار، وغيرهم، ورسامون أمثال، ماكس أرنست، وبابلو بيكاسو في بعض اتجاهاته، وشيريكو، وماسون، وميرو، وتانغي، كما كان للكتاب الأول على النمط السريالي «الحقول الممغنطة» أثر عظيم، وكبير في انتشار المذهب إلى جانب الشعر والرسم والنحت، كل هؤلاء دعوا إلى اطلاق العنان لأفكارهم اللاواعية، فلا فرق عندهم بين حلم ويقظة، وجنون، وخطأ وصواب، ومن يطلع على فنونهم النثرية والشعرية ومنحوتاتهم ورسوماتهم يصاب بالذهول، وعدم الإتزان، وقصصهم ـ كما عند «كوكتو» ـ ليست بذات كيان، والنحت أيضاً أشكاله غريبة، وألوانهم متشابكة، والرسم غير مكتمل وغير شامل، كل ذلك عندهم ـ كما يقولون ـ ينساب من مواطن اللاوعي في النفس، والعقل الباطن فيها، فهما المواطن التي تشكل في مكوناتها ذخيرة فنية، تنكشف بها الحوافز والعلل الموجبة للسلوك، والسريالي يتحيَّن ساعات إشراق هذا العقل، ليتصيَّد ما يمكن أن يفاض عليها، فيأخذه كما هو دون أنساق معروفة، وأشكال معهودة، إنها وميض الروح الداخلي المعادي للترابط الذي تعوَّد عليه العقل.

ويعز على من يريد تذوق الأدب السريالي استخلاص المرامي والغايات، إن الروية والتعمق وطول النظر، يمكن أن تجرفه في سيل من التوهجات والتخرصات إلى بحر من التكهنات والاحتمالات، ينبع من إفاضة

المعاني على النص من الخارج، ونزعة جامحة إلى عشق الضباب، وتشوش التعبير، الذي يجتاحه الغموض دوماً إلى أن يتلقفها عقل يقظ، يؤثر التمييز الدقيق.

والإنصاف، فإن الأدب والانتاج الفني السريالي، انتاج رائع إذا لم تحرص أصلاً على الوصول إلى الأهداف والغايات المحدودة للفنان، فهو يحاكي مناطق غامضة في النفس البشرية عصية على الاقتحام، وتحدث رعشة فنية لذيذة مميزة.

ومرة أخرى تؤثر الأوضاع السياسية والاجتماعية العالمية في وجود المذاهب الأدبية، وليس ذلك غريباً!!! لأن الأدب جملة قوعد تتجلى في اتجاه متميز في التعبير شعراً ونثراً رسماً ونحتاً... أنه المرآة التي تنعكس فيها الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومن مجموع هذه الملابسات والعوامل يأتي الإسهام الأدبي في تطور المجتمع. فبعد الحرب العالمية الثانية ظهر المذهب الوجودي، الذي كان في مبتدئه مذهباً فلسفياً، ورؤية اجتماعية للحياة، إلا أنه مع سارتر ارتقى إلى مصاف المذاهب الأدبية، وظهر ما كنا نعتقده من مختصات القرون الخوالي في الأدب العربي، أعني الأدب الفلسفي، كما عند التوحيدي وابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي المقتول... لقد بعث هذا النمط من الأدب مع سارتر في الدوامة والذباب والأبواب المقفلة والأيدي القذرة... غير أن الوجودية مذهب ولَّد آفات اجتماعية كوارثية، بدعوتها إلى الإغراق في الحرية الفردية، في إطار فلسفة تعتقد بسبق الوجود على الماهية، ولئلا نقع فريسة لخداع العناوين والمصطلحات في معنى الوجود والماهية عند الوجوديين، والإشتباه مع معناهما في الفلسفة الإسلامية، نقول في توضيحهما: إن مراد «هايدغر»، وكارل ياسبرس، وجبريل مارسل وسارتر وغيرهم من الوجوديين من مصطلح الوجود، أن الفرد منا موجود، أو وجد قبل أن تحدد له وظيفة أو يكون له كيان اجتماعي أو أي صفة خارجة عن وجوده وزائدة عليه، فوجوده يسبق

كيانه وصفاته، بل هو الذي يوجدها، ومن هنا أعطى الوجوديون دوراً كبيراً لحرية الفرد ومسؤوليته تجاه سلوكه، وطريقة تكييف ماهيته طوع وجوده من دون رقيب ولا حسيب من دين أو عقل، فأنت سيد نفسك، والآمر الناهي عندها ولم توجد لتكون عبداً لإرادة أحد، الرأي كل الرأي لك في الإنطلاق، هنا تذوب التقاليد، وتعود العادات حاسرة، والعقل كليلا.

وإذا كان الإنسان هو الذي يبني هويته ويحددها، فهو في سبيل ذلك أمام إمكانيات عديدة، لا يمكن أن يحققها كلها في زمان واحد، لأن بينها مانعة جمع حسب التعبير المنطقي الأرسطي، وهنا تكمن مخاطر الحرية لتضمنها المجازفة التي تشكل إطاراً لنوعين من القلق يعيشهما الإنسان: قلق ناشىء من مسؤوليته عن الحرية التي اختارها، من مجموع الإمكانات، وقلق ناشىء من تركه للممكنات الأخرى قسراً.

هذه المدارس الأدبية الكبرى في الغرب، إذ نذكرها فلأن لها فعالية إبستمولوجية في الرؤية التي نريد توجيهها في عملنا، أو في الإجراءات المنهجية التي تنظم تلك الرؤية، على أنه برز في الغرب مؤخراً عدة مدارس في النقد الأدبي كان لها أثر لا ينكر على اتجاهات الأدب والنقد الأدبي عند العرب، كالبنيوية والتفكيكية وغيرها، وإلى الآن كل المناهج النقدية والأدبية والعلمية هي من صنع غربي، وينتمي إلى مرجعية غربية، تدأب جاهدة في الهيمنة على الآداب الأخرى وتهميشها، وواضح أن العقل العربي يتعامل معها كعقل متلقي منبهر غارق في الدونية حتى أذنيه، وهو ليس ما اكتشفه طه حسين ومحمد مندور فحسب، بل سعيا إلى تثبيته واتخاذه كمكون ثقافي متعالٍ ضمن استراتيجية لا واعية من أهدافها الكبرى تكريس المركزية الغربية.

مفارقة أخرى، بين الأدب الغربي بمدارسه ومذاهبه، وبين الأدب العربي، على الرغم من أن الأدب دائماً تعبير فني عن معطيات العصر وفلسفاته، ورؤيته الاجتماعية والثقافية، تظهر في أن هذا التعبير الفني تارة

يكشف ويفصح عن نزعة فردية وميول شخصية تحلق في سماء الإبداع، فتتولد خصائص ومميزات تعزى إلى الشخص نفسه، وطوراً يسفر عن ميول عامة، ورغبات جماعية، تطلبها الروح الجماهيرية حسب تعبير علم النفس العام، فيغدو مطلوبها مذهباً يقتدى به على كل الصعد، وإطاراً عاماً لاتجاه واحد يسيطر على الفكر والأدب والفن في حقبة من الزمن، وترتكز على مجموعة من المقومات الاجتماعية، والمبادىء الفلسفية، والأصول الفنية.

وهذه النزعة التي تسيطر على الجماعات وجدت في البيئة الغربية مكاناً خصباً، فحين كانت الرومانسية مثلاً هي السائدة، كان الشعر والأدب رومانسياً، وكذلك المسرح والرسم والموسيقى، وكل النتاج الفني، تماماً كما كان الحال قبل ذلك مع الحقبة الكلاسيكية، وأهل الخبرة بهذه الفنون وتمايزاتها وخصائصها، يستطيعون عند اطلاعهم على مجموعة من الأعمال الفنية، عزو كل لوحة أو عمل إلى المذهب الذي تنتمي إليه.

وهذه الظاهرة لا نجدها في الأدب العربي بهذه القوة، فقد نجد بعض الخصائص للأدب الأندلسي، أو المملوكي مثلاً، إلا أنه من التساهل في التعبير عده إطاراً عاماً للأدب والفنون، وليس بين الأعمال الفنية المتنوعة في عصر واحد كالعصر الأيوبي مثلاً، إلا التجاور الزمني؛ إذ لا جامع يربط النتاج الفني، ويشده إلى مذهب معروف، فلو كان فن الزخرفة والنحت، أو فن العمارة الذي كان سائداً في العصر العثماني شائعاً في العصر الطولوني مثلاً، لم نجد في ذلك تدافعاً منطقياً.

وأبرز ما يتسم به أدبنا العربي قديماً هو النزعة الفردية الغالبة على الانتماء المدرسي، والعبقرية التي يتمتع بها الأشخاص في فن من الفنون هي التي تحدد الخصائص الفنية في عصره، وهي التي تجذب إليه اتباعاً، يتساهل البعض في عدِّهم منتمين إلى مدرسة صاحب العبقرية، فيقال مدرسة أبي تمام في الصنعة، ومدرسة المتنبي في ترجيح الحكمة والمعاني الحكمية، ومدرسة المعري في التصنع، وهكذا.

هذه الروح العربية المتعصية عن الخضوع والانقياد، والتي تعطي الفردية والشخصانية المجال الرحب للانطلاق والإبداع، مما نجد صداه الآن في مجالات الإدارة والسياسة والحكم، هي المسؤولة بشكل أو بآخر عن ايجابيات عديدة، يقبع إلى جانبها الكثير من السلبيات، ندين لها في تخلفنا على شتى الصعد.

وزاد في غربة الأدب العربي القديم عند المهجريين خلوه عما يعبر، ولو محاكاة، عن مشكلات معاصرة على صعيد الاجتماع السياسي والمدني، إن غاية ما نستفيده من خلال التنقيب في مخلفات الأدب العربي، هو أن نعثر على أحاسيس جد صادقة ومعبرة، إنما لا تتجاوز أحاسيس الشاعر نفسه تجاه ما يؤثر فيه من مشاهد وأحداث، وإلى هذه الروح العربية المسرفة في الفردية يعزى غياب الفن الملحمي وفن الرواية الاجتماعية، وفنون المسرح، لأن هذه كلها تتجاوز الفردية إلى روح الجماعة والمشاعر العامة المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة.

وحتى الانتماء إلى القبيلة ليس له من السريان بالمستوى الذي للروح الفردية، فشيخ القبيلة إزاء هذه الروح حاكم وليس بحاكم، كما يظهر لمن يدرس تاريخ الحياة القبلية العربية.

فإذا كانت الحياة الأدبية العربية القديمة نهباً لمن يمتلك ناصية التعبير الفني الجيد، وهذا في عصر الإبداع والازدهار كان نادراً، فكيف في عصرنا الحاضر؛ لذا كان المثقف العربي المهتم بشؤون الأدب والنقد، يعاني التمزق في نسيجه الداخلي يعيش حائراً في أمره، فمخلاة الآباء فارغة إلا من بعض ما لا ينفع في المعاصرة، والأدب الغربي بعيد عن تكوينه النفسي، لكنه الأفضل لما يعتمل فيه من اجتهادات في الأشكال الفنية وأساليب التعبير.

نعم، كان طبيعياً ازاء هذه الفردية أن يكون الإبداع العربي في حقل الأدب خاضعاً لالتماعات العبقرية، وأسيراً لصدفوية المزاج، وعفوية

الحدس، وهي أمور يندر وجودها في مجتمع البشر، فكيف يخضع لقوانين مدرسية في بيئة لم يعتد أبناؤها على التقعيد لظواهره الاجتماعية، فضلاً عن الأدبية، والانحطاط ضارب بأطنابه فيها، ولولا الاحتكاك بالغرب لبقي على سذاجته التي ألفها في عصور الظلام، وهو أمر لا يصعب إثباته، إطلالة سريعة يمكن أن ندرك من خلالها مدى تأثُّر بعض أدباء العرب بالأدب الغربي بمتعدد مذاهبه، فمن يراجع آثار توفيق الحكيم الروائي والمسرحي، أو آثار نجيب محفوظ وغيرهما على امتداد العالم العربي، سيجد صدى المذاهب الكبرى في الأدب الغربي ماثلة بأحرف عربية، من كلاسيكي إلى رومانسي إلى رمزي.... وهم يصرحون بذلك بلا مواربة، ويعلنون عن أسماء الغربيين الذين تأثروا بهم، نحو ما صرَّح محمود تيمور من أنه في قصصه القصيرة تأثر بـ«موباسان» وإذا تابعنا سنجد بلزاك وزولا وتشيكوف ودستوفسكي وفيكتور هيجو أسماء لامعة، وشخصيات حاضرة في الأدب العربي الحديث.

وكذلك كان جبران والمهجريون على اطلاع واسع على أعلام الرومنطقية اللامعة رزدورث وكلردج وبيرون وشيلي وكيتس وغيرهم.

الظاهرة الجبرانية، وصفاً ـ وتحليلاً:

قلنا سابقاً أننا نعني بالظاهرة الجبرانية مجمل أدب المهجر، تلك الحركة الأدبية التي قدِّر لها أن تؤثر تأثيراً قوياً على سير النثر العربي والبيان العربي حتى منتصف القرن العشرين، فكانت الأرومة والأصول التي انبنت عليه الاتجاهات النثرية فيما بعد وصولاً إلى عصرنا الحاضر، إلا أنها أصول لم تستقل بعد ذلك في التأثير، فقد لعبت عوامل عدة ـ كما سيأتي ـ أدواراً كبيرة في هذه الصدد.

والمهجريون فئة من أبناء سوريا ولبنان، تركوا بلادهم بعدما غدت

مسرحاً للفتن، ونهباً للتقلبات السياسية والأمنية وجور العثماني من جهة، وقساوة الحياة وشظف العيش من جهة أخرى، فلا غرو أن طوحت بهم أسباب المعاش إلى بلاد لا تنتمي جغرافياً وثقافياً لآداب العرب، غير أنهم حملوا معهم روح الأدب ومفخرة العرب، وهي الكلمة، كانوا يرتبطون بالعربية بانتماء يتجاوز الحدود والمساحات، مشكلين بذلك فئتين: فئة المهجر الشمالي (أمريكا) وفئة المهجر الجنوبي (البرازيل). أسهم كلاهما في بروز أدب ذي خصائص تمازجت مع الحنين إلى الوطن، وإحساس كامل وتام بالحياة ومآسيها، إلا أن الشعر يغلب على المهجر الجنوبي، وحظه في النثر قليل، وتميز أدب هذه الفئة بطابع المحافظة على الديباجة العربية المعتمدة على الجزالة اللفظية وقواعد اللغة والعروض والبلاغة الكلاسيكية، وهو ميل الأكثر، بينما يظهر عكس ذلك بوضوح في المهجر الشمالي خاصة لدى أعضاء الرابطة القلمية التي أنشئت في نيويورك برئاسة جبران وسكرتيرية نعيمة، وتميَّز أدب هذه الفئة بالإعراض والتفلت من قواعد العرب القديمة، وراحوا يخطون لأنفسهم نهجاً مغايراً، متأثرين في ذلك بجملة، روافد أجنبية كانت قد سادت في أمريكا بعدما هاجرت موطنها الأوروبي أيضاً، وقد شاع أدبهم شعراً ونثراً في الشرق لما رأى فيه أبناؤه حيوية متدفقة، غنية بالشعور حتى الامتلاء والدهشة، فطفقوا يطالعونه بشغف زائد مع تطلع نحو البعث والتجديد، فكان حري بهم أن يحذوا حذوه، وتقليده في أسلوبه وموضوعاته التي عرفوها على صفحات مجلة السائح، وكتاب مجموعة الرابطة القلمية التي صدرت عام (١٩٢١ م) وهي موضوعات لم تكن مطروحة في أدبنا العربي قبل ذلك وسرت عدوى التقليد سرياناً قوياً، غيَّر اتجاهات الأدب برمَّته في الوطن العربي شعراً ونثراً.

بيد أن المؤثرات الأجنبية كانت تلوح في الشرق في بعض قصائد شوقي وحافظ وخليل مطران، وكان إلى جانبها نزعات للاستقلال عند طه حسين والمازني والعقاد والحكيم وأحمد أمين وسلامة موسى، فيما كان غيرهم

يتنافس على تقليد الأساليب البيانية القديمة، ويعني ذلك أن العقول غدت بذلك على استعداد كامل لتقبّل النزعة المهجرية التجديدية، فلا عجب أن رأينا الاقبال برغبة شديدة، ونبض حار على آثار المهجريين، وخاصة أدب جبران ونعيمة، وإيليا أبو ماضي، وزاد في شيوع الأدب المهجري مناصرة العقاد والمازني وجماعة من المصريين ترجموا لجبران عن لإنكليزية، ونشروا كتبه في العالم العربي، لروح التجديد في النزعة الأدبية المهجرية، فقدَّم العقاد لكتاب الغربال لنعيمة، كما عمل جمع على لمِّ شتات الشعر والنثر المهجريين، منهم توفيق الرافعي في كتابه النبوغ العربي في العالم الجديد، صدر عام (١٩٢٤ م)، ومنهم محي الدين رضا في كتابه، بلاغة العرب في القرن العشرين.

وإلى جانب مدرسة الديوان، العقاد المازني وشكري، سارت مي زيادة وجماعة أبولوالتي أسسها أحمد زكي أبو شادي في الإسكندرية على نسق البلاغة الجبرانية كما كانوا يسمونها، التي امتازت بالتشبيهات الخيالية الرفيعة، والألفاظ ذات الجرس الموسيقي الحنون، ولا ننسى الشابي في تونس، فأثر جبران يلوح واضحاً في ديوانه، وغير هؤلاء في أقطار عربية عديدة.

على أن أبناء الضاد معذورون في تحولهم إلى أسارى للفن المهجري، فتصاويره غاية في الرقة والجمال، ولا يسع الواحد منا إلا أن يتساءل، أي جمال وصفي يترقرق زاهياً على لسان هؤلاء الأدباء نظماً ونثراً، إن الواحد منهم أشبه بالبلبل الذي يطير فوق الوادي فيملأها من صيحاته عذوبة ونشوة، وفوق الروض وحنجرته ملأى بالأغاريد، فيغمرها بسحر خلاَّب، إلا أنه من جهة أخرى، لا ينبغي أن يعمي أبصارنا بريق الوئام هذا بين الصورة والنغم، والإنسجام بين الفكرة والإحساس عن تتبع الموضوع معرفياً، فغير خفي أن الأديب المهجري حين يحاول التعبير عن خلجات نفسه وأحاسيسه، فإنه يصيب اللغة منه ببعض الأذى، ويفقدها بعض وظائفها في

التواصل «المعلوماتية»، أو يعيق ذلك والغريب أن الأدب الجبراني والأسلوب الجبراني بنزعته التجديدية لم يرق لبعض من حمل لواء التجديد، حيث واجه خصومة شديدة في مصر خاصة، منهم: محمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦ م) وهو من المجددين في أسلوبه الانشائي، وممن كانت له إسهامات في مجال تجويد النثر، وإبراهيم عبد القادر المازني وطه حسين[(١)]، وعاب الشاعر المصري عزيز أباظة على شعراء المهجر عموماً عدم نظمهم في فن المسرح، وفي المقابل عاب المهجريون على الأدب العربي في الشرق أن يظل محدود المدى مقتصراً على مواضيع ونواح من الفن معينة، قليل الاحتفال باصطراع التيارات الشعورية الخفية في أعماق النفس، بينما الأدب الذي نعتبره ـ كما يقول نعيمة ـ هو الأدب الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها، وهوائها، والأديب الذي نكرمه هو الأديب الذي خُص برقة الحس، ودقة الفكر، وبعد النظر في تموجات الحياة وتقلباتها وبمقدرة بيانية عما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير، أريد منها (الرابطة القلمية) أن تتخذ من الأدب رسولاً، لا معرضاً للأزياء اللغوية والبهرجة العروضية[(٢)].

وبالغ جبران في مقال له منشور خارج المجموعة بعنوان لكم لغتكم ولي لغتي، ومما قال فيه: لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومىء إليه... لكم منها جثث محنطة... لكم منها قواعدها الخاتمة وقوانينها اليابسة المحدودة... لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات... لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي.. لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة... لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق.... لكم لغتكم عجوزاً مقعدة.... أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر، وما زاد على ذلك فخيوط واهية، وأسلاك متقطعة[(٣)].

---

(١) راجع، طه حسين، حديث الأربعاء، الجزء الثالث، وفيه ملاحظاته على شعر أبي ماضي في ديوان الجداول.

(٢) راجع مقدمة مجموعة الرابطة القلمية، وكتاب الغربال.

(٣) راجع جبران خليل جبران، نصوص خارج المجموعة، اعداد: انطوان القوّال. =

ويبدو امتياز جبران ونعيمة عن غيرهما من أدباء المهجر في الطعن باللغة والأدب العربي الكلاسيكي، ففي مقال لنعيمة في نقد رواية الأجنحة المتكسرة عنوانها: فجر الأمل بعد ليل اليأس، ندد بالجمود الذي أصاب اللغة العربية مدة من الزمن، انصرف فيها كتّابها عن الحياة في نفوسهم وعما حولهم إلى بهرج اللفظ والتقليد البغيض[1].

وهي نغمة تتكرر كثيراً في كتابتهما، ولا عجب، فقد اعتقد جبران دوماً كما يقول: بأن اللغة مظهر من مظاهر قوة الابتكار في مجموع الأمة، فإذا هجعت قوة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها. وفي مقال له كتبه لمجلة الهلال حول رأيه في نهضة الشرق، يصعِّد جبران الحملة على التقليد والقديم[2].

إلا أن هذا الإفراط لم يرق للعقاد، فقال في مقدمة الغربال: أنه في خلاف مع نعيمة فيما يحسبه من أن العناية باللفظ فضولاً، وفيما يرى من أن الكاتب أو الشاعر في حلّ من الخطأ، ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً، واللفظ له مفيداً.

وكما كان في الشرق من يناصر الأدب المهجري، كان في المهجر من يعاديه ويناصر آداب العرب المعروفة واشتهر في ذلك الشاعر إلياس فرحات، وذلك في رباعيتين ذكرهما في ديوانه الأول «الرباعيات» وهما:

الأولى:

إنـــي لأعجـــبُ مـــن آداب رابطـــة قد أوجدت في نظام الشعر تشويشا

= ٩٣ طبعة أولى، دار أمواج، بيروت ١٩٩٣. وسندرجها كاملة مع بعض مقالات جبران لأهميتها في ملحق، وعن أهمية جبران الأدبي، راجع كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

(١) جبران لنعيمة ١٥٤.

(٢) راجع المقالة في الملحق.

شنَّتْ على الأدب الميمون غارتها فأمعنت فيه تشويهاً وتخديشا
طارت فخلنا نسوراً فوقنا ارتفعت ثم استقرت فكانت كلّها ريشا
أشعارها علقمٌ مع أنها شربت من ماء صنّين والعاصي وقاديشا

والثانية:

أصحابنا (المتمردون) خيالهم تقضى قريش به وتحيا حميرُ!
لغةٌ مشوشة ومعنى حائرٌ خلف المجاز ومنطقٌ متعثّر
«وزعيمهم» في زعهم متفنّنٌ عجباً أكان الفن في ما يضمر؟
لا الأرض تفهم ما يسطّره لها ذاك الزعيم، ولا السماء تفسّرُ![1]

ولا ننسى العداوة المشهورة من أمين الريحاني وجبران مسُّوح للأدب المهجري، حدت بجبران إلى الرد، قال:

لوموا وسُبُّوا والعنوا واسخروا وساوروا أيامنا بالخصامْ
وابغوا وجوروا وارجموا واصلبوا فالروح فينا جوهرٌ لا يضامْ
فنحن نحن كوكبٌ لا يسير إلى الورا في النور أو في الظلامْ
إن تحسبونا ثلمةً في الأثير لن تستطيعوا رتقها بالكلام

وفي موضع آخر يقول:

جاورتم الأمس ومِلْنا إلى يومٍ مُوشّى صبحه بالخفاءْ
ورمتم الذكرى وأطيافها ونحن نسعى خلف طيف الرجاءْ
وجبتم الأرض وأطرافها ونحن نطوى بالفضاءِ الفضاء[2]

إلا أن هذا العداء، وهذه المعارضة لم تؤثر قط في الحد من انتشار الظاهرة الجبرانية بين أبناء الضاد.

ففي كانون الثاني (يناير) من عام ١٩٢٩ أقامت الرابطة اقلميّة حفل

(١) راجع عيسى الناعوري، أدب المهجر، ٣٧٠ مصر.
(٢) راجع نادرة سراج، شعراء الرابطة القلمية، ٩٧ مصر.

عشاء في نيويورك على شرف جبران بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاماً على عمله في حقل الأدب. وأشاد خطباء الحفل بما أنجزه جبران من آثار خالدة، وبدوره في نهضة الآداب العربية، وكان مما قاله فيليب حتي:

«إن أثر جبران في الأدب العربي الحديث يمكن تقويمه ليس فقط من خلال العدد الهائل من الناس الذين يقرؤون له، بل أيضاً من خلال العدد الوفير من الأدباء الذين يسيرون في دربه أو يتمثّلون به أو يقلّدونه. وقد بدأ هؤلاء يتفاقمون عدداً، ويتكاثرون تكاثر الفطر، في العالم الناطق باللغة العربية. وبلغ الأمر حدّاً أنه صار من الصعب اليوم أن ننظر في جريدة عربيّة تظهر في بيروت أو القاهرة أو بغداد أو سان باولو أو بيونس آيرس، دون أن نجد بين كتّابها من يحاول جاهداً تقليد جبران فيما يكتبه. إنّ الأسلوب الرمزيّ الصوريّ الخيالي ليس، بطبيعة الحال، أسلوباً مستحدثاً في الأدب العربي... ولكن بطلنا هذا المساء، بصوره الغنيّة الصافية، ومثاليّته النبيلة العالية، وبيانه الذي لا يعلى عليه ـ أكان ذلك بالعربية أم الإنكليزية ـ قد أصبح رائداً لمدرسة جديدة من مدارس الفكر هي من صنعه وحده. فبينما يستعمل الآخرون كلمات جوفاء متكلفة مصطنعة نجد جبران أبداً يأتي بدُرر الفكر المتسمة دائماً بالبساطة والسموّ»(١).

إذاً، لم تؤثّر الآراء المتضاربة، والمواقف المتباينة والمتباعدة في الحدِّ من انتشار الظاهرة الجبرانية، فإلى جبران ينسب الإبداع في الأساليب الحديثة في الكتابة، وهو الذي استحدثها في الأدب العربي، فجاء بفن جديد جميل عماده سلاسة التعبير ورقته، وحسن موسيقاه، بعيداً عن منظومة البديع والمحسنات اللفظية التي اعتاد عليها الأدب العربي، وجبران بذلك ينشىء اتحاداً غريباً بين الشعر والنثر، فكلامه موشىً بألطف التعابير والصور

---

(١) راجع في ذكرى جبران، أبحاث المؤتمر الأول للدراسات الجبرانية، مقال: ألبير مطلق وسهيل بشروئي، جبران في آثاره العربية والإنكليزية، صفحة ٦٢، مكتبة لبنان بيروت طبعة أولى، ١٩٨١.

والخيالات، ينساح معها النثر شعراً جميلاً ذا رنين ساحر، درج عليه أدباء المهجر وأبناء العربية بعد ذلك، وهو اتجاه يرضي الروح العربية، ويشبع الشغف العربي بالترانيم الشعرية المفعمة بالحب الصادق اللاعج على أوتار عاطفية جياشة بالشعور العميق المتفجر، وقلب العربي مثقل بحضارة الكلمة وهي تعيش في ثنايا روحه، وتلافيق دماغه، يأنس إلى الكلمة الطيبة الندية الممراح الباسمة تدغدغ النسيم على الشاطىء الوسنان، فكيف لا تنتشر البلاغة الجبرانية وتنتعش مع هذه الروح؟.

وآن أن ندرك أن الأدب العربي المعاصر، يحتاج إلى أقلام مزمجرة تقف في وجه هذا المد اللغوي الشغوف بالكلمة، وسرعان ما يدرك أبناء العربية الحاجة الحضارية لنبذ الأسلوب الجبراني في إفادة المعاني في عصر المعلوماتية المتعاظم.

إلى الآن يمكن انتزاع شبه توافق على أن المهجريين، وهم الذين تميزوا بالاسترسال في النزعة التأملية، قد أبدعوا أساليب رائعة في النثر، وتصاوير أخاذة في الشعر، وأنهم استطاعوا التأثير على أدباء الوطن وخارجه بطرق للفنون جميلة، في القصة وسرد الأحداث الاجتماعية والإنسانية والعاطفية، كما لهم في مجال الرواية إسهامات لا تنسى، وتنوعت نزعاتهم في الشعر، فبرز الشاعر القروي بالنزعة القومية والاجتماعية، وتميز آل معلوف فوزي وشفيق ورياض، وفوزي فرحات ونصر سمعان وصيدح وشكر الله الجر. . . بالنزعة الوجدانية، كما ظهر في شعر شفيق معلوف أيضاً عناصر أسطورية، وفي شعر فوزي معلوف نزعة جامحة للخيال والتأمل، وسيأتي أنهم بذلك تأثروا بالمدرسة الرومنسية والواقعية وغيرهما من المدارس التي كانت سائدة في الغرب آنذاك.

وإذا أغمضنا النظر عن تلمُّس تصريح من قبل المهجريين يتبين من خلاله أنهم كانوا بصدد معالجة أزمة في الأدب العربي، ينبغي لأجلها اخراجه من قيود القدماء وفنونهم في أساليب التعبير، فبالامكان النظر إلى انتاجهم

وهو يصب في هذا الاتجاه، حيث بالإمكان استشراف نزعة إلى ضمِّ القوى، وتوحيد المساعي في سبيل اللغة العربية وآدابها، وأن الغرض بث روح جديدة نشيطة في جسم الأدب العربي، وانتشاله من وهدة الخمول والتقليد إلى حيث يصبح قوَّة فعالة في حياة الأمة.

لكنا نرى في حركة الأدب المهجري ـ وهي التي أريد منها الانتقال من القديم إلى الجديد ـ طفرة ربما تفوق في خطورتها الطفرة التي أحدثها عبد الحميد في تاريخ الأدب العربي، فقد امتازت النشاطات الأدبية نثراً وشعراً في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي، بوفرة العناصر المستحدثة والمؤثرة في المادة والصورة، أحدثت تراكيب جديدة، وطريقة تفكير ورؤية خاصة مميزة، وقد نجح هذا الاتجاه بخلع الإهاب القديم للأدب الذي كان ينوء بثقل مهول من الألفاظ، ويسير على طبق أنماط من الأساليب القديمة خاصة في مجال النثر الذي بقي قليل الحظ من نصيب النقد الأدبي، لأن النقَّاد لم يولوا النثر من العناية ما أعطوه للشعر، كما نلمس ذلك من وفرة التصانيف في الشعر قديماً، إلا قليلاً من الإهتمام في فترات متباعدة، أبرزها تمَّ في القرن الرابع حيث نلمس بعض التوجهات في تفضيل النزعة الشعرية.

كان أدب المهجر طفرة غير طبيعية، تحدوها نزعة غير طبيعية أيضاً إلى نبذ الماضي ولفظه والثورة عليه، وبكلام آخر ثورة على الميل الرتيب للتعلق بأهداب الماضي بحيوية ممتلئة بصخب الشباب وضجيجه نحو الجديد، وميل لا يقاوم لانتاج موضوعات، وأساليب تسم الأدب العربي بخصوصية ترفعه إلى مصاف الآداب العالمية في عالم يسير بسرعة جنونية نحو الجديد.

كانت حركة الأدب المهجري انعطافة لا في الأدب فحسب، بل في مسيرة النقد الأدبي أيضاً، وبينما كان جلُّ اهتمام الأدباء والنقاد القدامى في البلاغة المنثور منه والمنظوم، بيان محاسن الألفاظ وقبيحها ومعيبها، ووحشيِّها، وغريبها، وما يعاب في النظم دون النثر وبالعكس، وفصيح الكلمة وما يطرأ عليها من تغيرات على مرِّ الأيام وكرَّ الدهور، عناية غير

طبيعية بالصيغ والتعابير القديمة، وكرَّس هذا الاتجاه قديماً، قدامة بن جعفر في جواهر الألفاظ، والهمداني في الألفاظ الكتابية وغيرهما، وكان قدماء الكتَّاب يتسابقون إلى تقليد هذا الاتجاه، كأنهم إلى نصب يوفضون، وبقوا كذلك إلى زمن حركة الأدب المهجري، وكان غاية ما يمكن إنتاجه مع هذه العقلية الأدبية، هو إعادة هذا الانتاج من جديد ضمن مقامات جديدة (مجمع البحرين) أو معجم كذلك (الجاسوس على القاموس) وأرجوزة هنا، وألفية هناك في النحو أو الأصول أو الحديث أو الفقه، وكان حال التقليد في الشعر أبين وأظهر، فالمواضيع هي هي تكبِّلها وتقيِّدها أوزان الخليل، وتحاكي شعر ابن الرومي وأبي تمام والمتنبي، إلا أن مللاً في أواخر القرن التاسع عشر، بدأ ينتاب أبناء العربية من قديم ما ألفوا، فتعشقوا الجديد، لأنهم رأوا الجديد بما هو جديد خلاصاً لهم مما هم فيه من تخلف، وهم يرون أوروبا قد تقدمت وتطورت على شتى الصعد السياسية والاقتصادية والأدبية. . . . فوقر في أذانهم، وقرَّ في قلوبهم أن تخلفهم وليد اعتزازهم بالقديم بما هو قديم، وتمسكهم به، فهاموا يبحثون عن الجديد والحيوية، عن أدب مفعم بالحياة، عن لقاح جديد لروح تائهة حبلى بإرهاصات التقدم والحداثة وبريقها الوضَّاء، وحبلى بالعاطفة والجمال والغذاء الروحي، فوجدوا شذا ذلك يضوع في الأدب المهجري.

وبذكاء ينعدم مثيله وينقطع، أدرك البعض أن اللغة مع الأدب الجبراني غدت غاية الأدب لا وسيلته، ولم تعد تعني كثيراً بالتواصل المعرفي ونقل الأفكار والمعاني، وبدل أن يجعل الأدب من اللغة أداة مرنة يسهل تطويعها لتحمُّل المعاني كطاقة تواصلية، صارت المعاني تابعة لها، ومهمشة إلى حدًّ بعيد، ومن الخطأ تصوير المسألة وكأنه نزاع على أداة ومجرد أسلوب، وأن ثمة أفكاراً أو جملة معاني، يتنازع الناس في أفضلية استعمال هذه الأداة أو تلك في التعبير عنها، وأنه أيهما أفضل الأسلوب المهجري الجبراني التجديدي، أو أسلوب القدماء؟ بل الأمر بخلاف ذلك تماماً، إن الأدب

المهجري لا يهدف بتصريح رواده إلا إلى احداث الفنية العالية، فهو غير معني بطرح إشكالية حداثوية ونهضوية خارج اللغة والألفاظ، لذا لا نجد طرحاً في أدب المهجر لإشكالية التراث والحداثة بقوة، أو لمشكلة التعليم والتربية والتقدم الاجتماعي، وغيرها من الإشكاليات التي ما زالت تعتمل في العقل العربي المعاصر وعوض ذلك كله، رأينا جبران ونعيمة في (رماد الأجيال والنار الخالدة) يروِّجان لإشكالية أبعد ما تكون عن العقلية العربية وهموم النهضة، أعني عقيدة التقمص التي أوضح نعيمة ملامحها في «مرداد» و «لقاء» وهي عقيدة ذات جذور أفلاطونية وهندية، وبالطبع، لن يكون لهذه النظرية أي دور يذكر في نهضة أمة من الأمم، ولن تكون أبداً وسيلة للّحاق بركب التقدم والحضارة التي لمسها جبران في فرنسا وأمريكا.

وعلى خطا جبران سار نسيب عريضة في شعره، فتحدث عن هبوط النفس عل النسق الأفلاطوني في قصيدته «مناجاة» وأشبع قصيدته «أمام الغروب» شكاً وارتياباً في المصير والغائية وعلاقة النفس في الجسد على أي نحو هي؟ مما طبع أدب المهجر بطابع الدعوة إلى الإرتياب، الارتياب في كل شيء يتعلق بالنفس والروح والتجرد، والاضطراب أمام التساؤلات القديمة الجديدة، القديمة لأن فلاسفة اليونان أثاروها، وجديدة لأن أعضاء الرابطة القلمية وأدباء المهجر إجمالاً قد ألبسوها حلة جديدة من روائع أدبهم وسلسبيل ألفاظهم، وحلاوة عبائرهم وطلاوتها.

شك في شك في شك، أضعف الدين ألف مرة وشجع الإلحاد، هذا ما جنيناه من أدب المهجر وشعره، وهاك نماذج: يقول نسيب عريضة:

لمــاذا نُحِــسُّ لمــاذا نُحــب ... لمــاذا نعيــشُ بــلا طــائلــةْ؟
لماذا التنــاسـلُ، والنسلُ نـدري ... بــأن الحيــاة لــه قــاتلــةْ؟
أكيمــا نـزيـد المقــابـر رمسـاً ... ونصغــي إلــى رنَّـةِ الثــاكلــةْ
لمــاذا غــلامٌ يمــوت وتبقــى ... شيــوخٌ تثقــلُ فــي العــائلــةْ؟
لمــاذا يفــوت الأديــب الغنــى ... وتحظــى بــه فئــةٌ جــاهلــةْ؟

لعمري وعمرك هذي أمورٌ تحيِّرُ ذا حجةٍ عادلهْ
ومن راح يطلب تفسيرها سيضنكُ قوتهُ العاقلهْ
فصمتاً أيا من يلوم الزمان ويشكو أفانينه الهائلهْ
فإن الحياة لأكثر من أن نحلَّ بها عقدةً شاغلهْ

وفي الاتجاه نفسه يقول رشيد أيوب:

خَلِّ الأُمور لربها لا شيء في الدنيا عُرفْ
هيهات تدرك ياءها ما زِلت تجهل ما الألفْ

ويقول ندرة الحداد في الشك أيضاً:

أما أنا ما زلتُ أجـ ـهل ما يحلُّ غداً بيهْ
لا العقلُ أرشدني ولا كتبُ الديانةِ كافيهْ (١)

وفي شعر إيليا أبو ماضي الكثير من هذا خاصة في قصيدته «لست أدري» «والدمعة الخرساء».

ومن الواضح أن ذلك لا علاقة له بالنهضة من قريب أو بعيد، وفي الوقت الذي كان فيه الشيخ علي عبد الرزاق، وعبد الرحمن الكواكبي والأفغاني وعبده يطرحون اشكاليات النهضة وإشكالية الحكم وشكله في الإسلام، وقاسم أمين يطرح إشكالية وضع المرأة في المجتمعات العربية داعياً إلى تحرير المرأة.

وفي الوقت الذي كان فيه الطاهر الحداد يبدي رؤية جديدة للإسلام والمرأة. . . كان غاية ما يصبو إليه روَّاد الأدب المهجري لوك الطروحات القديمة في جدل بيزنطي عقيم، لم ينتج في الشرق إلا مزيداً من الشك والريبة في المقولات الدينية التي تدَّعي اليقينية دوماً فيما يتعلق بالنفس

---

(١) راجع الأرواح الحائرة نسيب عريضة ١٦١ ـ ١٦٣، والاتجاه نفسه تجده عند إيليا أبو ماضي في «الجداول» ١٠٨، وديوان ندره الحداد.

وقواها ومصيرها، وكان أقصى ما يتمناه الواحد منهم أن يعيش مع أفكاره، وينطوي على نفسه وأحلامه، سابحاً في فضائها، محلقاً في عليائها. بجناحي الشك والارتياب في عزلة صوفية، كما حصل لنعيمة، حيث اختار الوحدة في صومعته على أعتاب الأرز الشامخ، ليصلي في محراب الأبوية، ويغني نغم الوجود الساري والمتحد مع منبع الدينونة في هياكل السماء والأبراج العلوية، إلى غيرها من التهويلات والكلمات الرنانة التي أرجو القارىء أن يريحني من عناء كتابتها.

المؤثرات الأجنبية

كان المهجريون، وبالأخص، أعضاء الرابطة القلمية على اطلاع واسع على اللغات الأجنبية، الإسبانية، البرتغالية، الانكليزية، الفرنسية، الروسية، وقد أجادوا الكتابة والتأليف بها، وهو ما يجب أن نشير إليه أولاً، لقد تمت إسهامات متبادلة وعديدة بينهم وبين ثقافات أجنبية منتشرة آنذاك، ولن يجد القارىء هنا عرضاً شديد الوضوح لهذه النقطة؛ لأنها من البديهات التي يحمل الإغراق في بيانها والتدليل عليها شائبة تسفيه له، لكننا إذا أردنا إثبات ما ادعيناه من أن جبران اضطلع بدور ريادي في الأدب العربي الحديث، وبالتالي في تغيير الاتجاهات النثرية فيه، فيجب أن نولي أهمية قدر المؤثرات الأجنبية في أدب المهجر عامة، ومستويات هذا التأثير في الشعر والنثر.

ذكرنا سابقاً مدى انتشار المذهب الرومنطيقي في أمريكا، ويعني ذلك أن الأدب المهجري ينتمي إلى بيئة هذا المذهب في تلك الحقبة، وليس عصياً إدراك أن المهجريين قد تمثلوا أساليب الرومنطقية وطريقة تفكير أصحابه.

وإلى جانب الرومانسية، كان لبعض المذاهب الأدبية حضوراً دون مستوى حضور الرومانسية، كالمذهب الواقعي القومي الذي نلمس مؤثراته في أدب الريحاني والقروي، كما نجد آثار المدرسة الرمزية في بعض آثار جبران، وربما هو أول من اعتمد هذا الأسلوب في النثر الأدبي الحديث.

وكان الريحاني وجبران من أوائل من ابتدعوا أسلوب النثر الشعري ذي

التقاطيع الموسيقية القصيرة، وهي طريقة شائعة في الآداب الغربية، وقد جلّى فيها الأديب الأمريكي المشهور «والت ويتمان» والالماني فريدريك نيتشه في كتابه «هكذا تكلم زارادشت، وسنتكلم عن أثر هذين العلَمين على جبران، وأنه إليهما ضمن مجموعة المؤثرات الأجنبية تنتمي الطاقة الإبداعية في التشبيهات والاستعارات الجديدة التي أتى بها جبران، وتبعه عليها سائر أدباء المهجر، من ألفاظ غاية في الجمال والبساطة بعيدة عن قيود القدماء وزركشة ألفاظهم، إنها لرقتها تحدث فيك ما يحدثه الشعر حتى ليخيل إليك أن لا فرق جوهري بين الشعر والنثر، وهي خاصة لا ينفرد في السعي إليها الأدب الغربي، فإننا نجد في تاريخ الأدب العربي المحاولات الأولى لاختراق الحدود بين عالم الشعر وعالم النثر، وذلك على يد أبي حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية، وعند النفَّري في كتابه المواقف والمخاطبات كما مرَّ، فقد سعيا لتغليب خصائص الشعر في النثر، إلى أن قوي ذلك على يد المهجريين خاصة جبران وإيليا أبو ماضي، وفي الشرق أيضاً عند فدوى طوقان ونازك الملائكة بعد ذلك، وكثيرين سعوا إلى جعل الشعر قويَّ الشبه بالنثر، استهداءً بما حدث في الغرب، ثورة على الشكل الشعري، وقد تبعهم بعد ذلك السيَّاب والبيَّاتي وأدونيس وجماعة «شعر».

ولا نبعد عن شاكلة الصواب إذا قلنا إن حياة الأدب النثري المعاصر كان نسيجاً من وثبات متكررة للشعر على ميدان النثر، ونزوع فردي إلى إحداث اللذة الفنية من خلالها.

وإلى جانب والت ويتمان ونيتشه يأتي الشاعر الانكليزي «وليم بليك» الذي تعرف جبران عليه عن طريق الشاعر الفرنسي «رودان»، ويمكن تلمس أثر بليك في كتاب المواكب للتشابه بينه وبين أغنيات البراءة والتجربة لبليك، ونرى شعر بليك حاضراً أيضاً في كتاب «رمل وزبد» وهو مجموعة من الحكم والأمثال.

ومرّة أخرى نجد أثر بليك واضحاً في الصورة التي أرادها جبران ليسوع

ابن الإنسان. فالمسيح الثائر كان أحد الموضوعات البارزة التي عالجها بليك في شعره. آمن بليك ـ كما آمن جبران ـ بأنّ «الناس قد نسوا أنّ الألوهية كلّها تكمن في قلب الإنسان». وهو يؤكّد في قصيدته «الإنجيل الأبدي» أن الله موجود في الإنسان، فتصبح الإنسانية كلمة مرادفة لله. وهكذا هي النفس عند جبران، فهي في درجاتها المختلفة مظهر من مظاهر الله كامن في الإنسان. وقارىء «الإنجيل الأبدي» لا يفوته الأثر الذي تركته صور الشاعر الإنكليزي وأصداء كلماته ومعانيه في مقاطع متعدّدة من كتاب يسوع ابن الإنسان بل وكتاب النبيّ أيضاً.

كذلك يجب ألاّ نغفل حقيقة أن التأثُّر الرئيسي في عمل جبران الأدبي ناشئٌ عن كتّاب وشعراء إنكليز أو ناطقين بالإنكليزية. هناك بلسك وييتس، شكسبير وطاغور، إمرسون وعزرا پاوند، شللي وكيتس ـ هؤلاء نعلم أن جبران طالعهم ودرسهم. وربما وجب أن يضاف اسم والت ويتمن إلى هؤلاء. فإن لم نتبين تأثير نيتشه في جبران ضمن هذا الإطار، أمكننا أن نجازف بادّعاء موضوعات وأفكار في عمل جبران على أنها نيتشوية حيث يمكن أن تُفسَّر، أو أنها فُسِّرت خلافاً لذلك. ومن أمثلة ذلك كتاب يسوع ابن الإنسان لجبران حيث يحاول أن يعرض، في مجموعة من الصور والمخططات، رأيه في شخصية المسيح. ومما يُذكر أن جبران يحاول أن يصوِّر يسوع الإنجيل يسوعاً قويّاً جبّاراً على سبيل المقارنة بالوداعة والتواضع اللذين اقترنت بهما شخصية المسيح تقليديّاً. وقد فُسِّر هذا الأمر بأنه ناجمٌ عن سوبرمان نيتشه، ولكن خليل حاوي برهن بشكل مقنع أن أفكار جبران في هذا الخصوص هي في معظمها تبَنٍّ، لأفكار بليك عن المسيح.

وكذلك الحال في كتابه «آلهة الأرض» فإن أسلوب استخدام القوى الكونية رموزاً لقوى النفس الإنسانية أسلوب استخدمه بليك من قبل.

إن أثر بليك ظاهر في أعمال جبران بمختلف وجوهها، وبخاصة في رسومه. كلا الرجلين آمن بأن الشاعر نبيّ، وبوجود عالم الروح، وبامتياز

القلب على العقل، و «بالجنون» باعتباره أعلى درجات التعقّل. إن كتابات جبران حافلة بآراء بليك وتعابيره، وإنّ عبارة «دمعة وابتسامة»، التي اتخذها جبران عنوان كتاب من كتبه، قد تكون مستوحاة من قول بليك ما ترجمته.

«ما كان تافهاً في عيون الأنام قد يفجر فيَّ الدّمع والابتسام»

وإن بعضاً من أشهر أقوال جبران في فصل «الفرح والترح». من كتاب النبي:

«لأنه أليست الكأس التي تحفظ خمرتكم هي نفس الكأس التي أُحرقت في أتون الخزّاف قبل أن بلغت إليكم؟.

أم ليست القيثارة التي تزيد في طمأنينة أرواحكم هي نفس الخشب الذي قطع بالمدى والفؤوس؟.

فإذا فرحتم فتأمّلوا مليّاً في أعماق قلوبكم تجدوا أن ما أحزنكم قبلاً يفرحكم الآن.

وإذا أحاطت بكم جيوش الكآبة فارجعوا ببصائركم ثانية إلى أعماق قلوبكم وتأمّلوا جيداً، تروا هنالك بالحقيقة أنكم تبكون لما كنتم تعتقدون أنه غاية مسرّاتكم على الأرض».

قد يكون متأثّراً بقول بليك:

«نبتهجُ بولادة طفلٍ بالآلام وُلد ونبتهجُ بقطف ثمرٍ بالدموع زُرع»

وروح السخرية والنقد عند جبران شبيهة بما عند بليك. ومن الأمثلة العديدة على هذا التشابه ما نجده عند جبران في فصل «بين هجعة ويقظة»، في كتابه المجنون (The Madman) حيث يحدثنا جبران عن امرأة وابنتها تُظهران الحقد إحداهما للأخرى، وهما نائمتان، وتتبادلان لطيف العبارات وهما مستيقظتان، فتقول الأم: «يا حمامتي»، وتجيب الابنة: «يا حنونتي» قد يمكن تتبع هذا الموقف في قول بليك الساخر:

«أعرف ذاك التافه الوضيع المحتال   آه! يـا سيّـدي كيـف الحـال؟»

ولقد بالغت ماري هاسكل في تصوير ذلك التأثّر حتى زعمت أنّ روح بليك (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧) وروح دانتي چابرييل روزيتي (١٨٢٨ ـ ١٨٨٢) قد تكونان تقمصتا جسد جبران (المولود سنة ١٨٨٣).

وتكشف رسالة بعث بها جبران إلى ماري في تشرين الأوّل (أكتوبر) من عام ١٩١٥، عن رأي جبران الشخصي في بليك بشكل واضح.

«إن رسكن وكارلايل وبروواننغ ليسوا أكثر من أطفال في عالم الروح. فهم جميعاً يثرثرون كثيراً. أما بليك فهو الإله ـ الإنسان. إن رسومه من أعمق الأعمال الفنيّة، وإنّ رؤياه، بغض النظر عن فنه وشعره، تتخطّى أقصى درجات الإلهام».

ولم يتعرف جبران حين كان في باريس على بليك وحده، بل احتك أيضاً بالأدب الأوروبي بصورة عامة، ووجّه اهتماماً خاصّاً إلى الكتّاب الإنكليز والفرنسيين المعاصرين. وما أن قرأ هكذا تكلّم زرادشت، وهو الكتاب الذي قرأه في ترجمته الفرنسية، في الغالب، حتى وقع تحت تأثير مؤلّفه فردريك نيتشه ـ مع أن جبران ذكر لماري هاسكل فيما بعد أنّه كان قد «أُعْجب بنيتشه منذ أن كان مراهقاً». وبدا له هذا الفيلسوف الالماني أقرب الغربيين إليه. فكتب جبران، في غمرة حماسته، يقول:

«بلى. نيتشه جبّار وأيّ جبار. وكلّما طالعته زاد حبّك له. لعلّه بين أرواح العصر الحديث أكثرها نشاطاً وأوفرها حريّة. وستبقى كتاباته بعد أن يمضي الكثير ممّا نحسبه اليوم عظيماً. أرجوك، أ ـ ر ـ جـ و ـ ك ـ أن تقرأي هكذا تكلّم زرادشت حالما يتيسّر لك ذلك. لأن هذا الكتاب، في نظري، من أعظم ما عرفته كلّ العصور».

وإذا تركنا النبيّ جانباً، وهو العمل الذي لا شكّ في أن جبران مدين في

بناء هيكله إلى هكذا تكلّم زرادشت، فإن أعمال جبران تحمل أصداء عديدة من نيتشه. من ذلك، العبارة الافتتاحيّة من كتاب السابق (The Forerunner) حيث يقول: «أنت سابق نفسك يا صاح...»، وهي عبارة تذكّر بقول نيتشه: «أنا سابق نفسي بين هذا الشعب...». وفي مقال له بالعربية بعنوان «نفسي مثقلة بأثمارها»، يقول جبران: «نفسي مثقلة بأثمارها فهل من جائع يجني ويأكل ويشبع؟»، وهذا يذكّر بقول نيتشه: «ألا لقد تعبتُ من حكمتي حتى السآمة. فأنا كالنحلة المثقلة بكثير ما جنته من العسل. وأنا بحاجة إلى أيدٍ ممدودة لتأخذه مني». وفي مقال بعنوان «أبناء الآلهة وأحفاد القرود»، يقول جبران: «ما هي إرادتكم يا أبناء القرود؟.... هل سرتم خطوة واحدة إلى الأمام منذ انبثقتم من شقوق الأرض؟... منذ سبعين ألف سنة مررت بكم فرأيتكم تتقلّبون كالحشرات في زوايا الكهوف. ومنذ سبع دقائق نظرت من وراء بلّور نافذتي فوجدتكم تسيرون في الأزقّة القذرة وأبالسة الخمول تقودكم وقيود العبودية تتمسّك بأقدامكم وأجنحة الموت تصفّق فوق رؤوسكم، فأنتم اليوم، كما كنتم بالأمس، وستظلون غداً وبعده مثلما رأيتكم في البدء. كنا بالأمس فأصبحنا اليوم. وهذا ناموس الآلهة بالآلهة. فما هي سنة القرود بكم يا أبناء القرود؟». وهذا يذكّر بقول نيتشه: «لقد تدرّجتم من الدودة إلى الإنسان. غير أن الكثير فيكم ما يزال دودة. لقد كنتم قروداً، وحتى الآن ما يزال الإنسان قرداً أكثر من أي قرد كان».

على أي حال فإنه برغم الدين الضخم الذي يدين به جبران لنيتشه، فإن أثر ذلك المفكّر كان عابراً إذا ما قورن بأثر بليك ذلك أن فلسفة جبران المتميّزة بالنظرة الإنسانية وحبّ السلام والتفاؤل كان لا بدّ أن تنكر أي تعاطف مع عدميّة نيتشه.

وإذا تابعنا سلسلة التأثر فإنا نجد تشابهاً بين كتاب «النبي» وكتاب هكذا تكلم زرادشت، لا في الموضعات فحسب، بل في أسلوبه وجمله القصيرة،

وبكلام آخر، يدين النبيّ بفضل عظيم، كما رأينا، لكتاب هكذا تكلّم زرادشت. وبين الكتابين نقاط تشابه عديدة. أبرز تلك النقاط التشابه بين نبيّ نيتشه زرادشت ونبيّ جبران المصطفى؛ فكلاهما غريب يهب حكمته للناس ثم يعتزل في جزيرته القصيّة. لكن بين تعاليم كلّ من الرجلين بون شاسع؛ فبينما يدعو زرادشت إلى نوع من الفلسفة العدمية المدمّرة، تقوم رسالة المصطفى على الإيمان الحميم بالقوة الشافية للحب الكوني ووحدة الوجود، وهو إيمان مبني على التقاليد الصوفية المشرقية. ويقوم المصطفى بستّ وعشرين عظة شاعرية تتناول دائرة واسعة من الموضوعات الإنسانية من الحب، والفرح والحزن، والحرية، والخير والشر، إلى الصلاة، والدين والموت. ولعل أجمل تلك العظات العظة الأولى التي يتناول فيها موضوع الحب.

ومي زيادة، وهي الشخصية التي عاشت في مصر، وكان لها مع جبران مراسلات، ولم يفتها أن تشير إلى تأثره بنيتشه، وإعطاء الدليل على الفارق الكبير بينهما إذ كتبت تقول.

«في المواكب، كما في المجنون، أكاد أتبين تأثير نيتشه وإن كانت بسمة التهكم الفني التي تراها عند جبران لا تشبه أبداً ضحكة نيتشه ذات الجلبة الضخمة المزعجة».

وعن طريق الحويك نعرف أن جبران قرأ الكتاب أيضاً مع أنه ليس واضحاً ما إذا كان قرأه باللغة الفرنسية أو اللغة الإنكليزية. وفي إحدى النقاط يؤنِّب الحويك جبران على استسلامه لأفكار نيتشه الكئيبة:

«يا حبّذا يا جبران لو حاولت أن تضحك... أخشى أن تكون مطالعة نيتشه قد استهوتك وأثرت عليك. أنا لا أتذوق هذا الفيلسوف العابس الذي انتهى إلى الجنون» هذا ما حصل في فرنسا.

أما في نيويورك، فوفقاً لكلام ميخائيل نعيمة، يبدو أن جبران قد استغرق كلّيةً في نيتشه:

«وكان نيتشه دليله الأول، ومساعده الأكبر، ومؤنس وحدته الأعظم. ما رافقه في جولة من جولاته الزرادشتية إلاَّ هتف من أعماق وجدانه: أيّ رجل هذا الرجل! نازل العالم وحده باسم مثل الإنسان الأعلى ـ السوبرمان. ولم يخرج من المعركة حتى أخرجه العالم من عقله. لكنه مات سوبرماناً بين أقزام، ومجنوناً حكيماً بين عقلاء مجانين».

وطبقاً لنعيمة أيضاً كان لإعجاب جبران بنتيشه الأثر الحاسم في أعماله الأدبية المبكرة بين ١٩١٢ و ١٩٢٠ في نيويورك:

«ما عرف جبران نيتشه حتى كاد ينسى كلّ من عرفهم قبله من كبار الكتاب والشعراء».

حقّاً إن جبران افتُتِن بتدمير نيتشه الفظّ للقيم الأوروبية في القرن التاسع عشر، وفي الوقت نفسه نفر منه. ولكنه أعجب إعجاباً حميماً بجمال التعبير الذي زان نيتشه. وهو نفسه أدرك غموض مشاعره. فقد أفضى بذلك إلى ماري هاسكل قائلاً إنه بينما تبدو له فلسفة نيتشه مخطئة دائماً، فإن أسلوب نيتشه جلب له السلام والهدوء. وما حاول جبران أن يفعله، كما أنبأنا هو في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل، أنه يبغي أن يتحدّى أسلوب نيتشه دون أن يتبنى من فلسفته أكثر مما يجب.

وثمة مؤشرات أيضاً على حدوث روافد أخرى للفكر والأدب الجبراني، فعلى يد «فريد هولند داي» تهيأت فرصة الاتصال بفناني بوسطن وشعرائها من رجال ونساء، أطلعه على بعض كنوز الأدب الرومنطيقي، ونصحه بمطالعة كتاب كنز المتواضعين للكاتب البلجيكي موريس مترلِنك (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩)، الذي تمتّع بشهرة عظيمة في دوائر أدباء بوسطن حتى أطلقوا عليه اسم «شكسبير البلجيكي». كان هذا الكتاب يلخّص فلسفة

مترلنك الرومنطيقية ومنها الإيمان بالقوى الروحية أو العالم الخفي، بالجمال الباطني اللامنظور، بالحب المقدَّر، بالمتواضعين المساكين وأبناء الفطرة الذين يملكون من القوى الروحية ما لا يملكه سواهم، لذلك يعظّمون المرأة لأنها في رأيهم أقرب من الرجل إلى الفطرة والإدرك البديهي وأكثر محافظة على براءة الطفولة وعفويتها.

لا نشك في أن الانطباعات التي أحدثها في جبران كتاب كنز المتواضعين وسواه من كتب رومنطيقية، إلى جانب الخبرة التي كسبها من معاشرة فناني بوسطن المتشبّعين بمبادىء مترلنك ورسكن وكيتس، رافقته مدى العمر وظهر تأثيرها في رسومه الصوفية وفي كتاباته الحافلة بالرؤى الروحانية[1].

وتفيدنا صديقته «جوزفين بيبدي» أنه راقها إعجاب جبران بصوفية مترلنك، وألدو أمرسن، وكيتس، واندماجه في الحركة الفنية البوسطنية. حتى أراؤه وأفكاره حول النفس والخلود والمصير وقوى النفس والتقمص، لا تنتمي إلى مصادر شرقية مباشرة، وقد خلت في حداثة سني وأنا أقرأ لجبران ونعيمة، أن هذه الأفكار عن النفس والتقمص قد تحمَّلها المهجريون وأخذوها عن أبناء الطائفة الدرزية في جبل لبنان وبعض بقاع سوريا، وحملوها معهم إلى أمريكا، إلى وقت تبيَّن أن البيئة ا لأدبية الأمريكية آنذاك مشبعة بهذه الآراء والتصورات، وصديقات جبران كنَّ يعتقدن بذلك، أمثال بربارا يونغ الشاعرة الأمريكية، وشارلوت تايلور، وغيرهما، فإذاً يجب أن نبحث عن جذور النزعة النفسية لدى المهجريين، وبالأخص جبران، عند رالف الدو أمرسون (١٨٠٣ ـ ١٨٨٢ م) صاحب مذهب التعالي والتسامي الروحي، وهو مذهب قوَّاه أمرسون بجذور شرقية صينية وهندية وفارسية صوفية متشابكة ومتمازجة، تقول بوحدة الأديان، وبوحدة الكون، وهو ما

---

(١) راجع في ذكرى جبران، الصفحات التالية: ٢٥ ـ ٢٨ ـ ٤٩ ـ ١٣٥ ـ ١٤٨ ـ ٢٢٣ ـ ٢٢٥.

نلمس ظلاله في كتابات جبران وإن كانت عند نعيمة أكثر وضوحاً.

كما أن نزعة جبران التي انفرد بها دون المهجريين تقريباً في مواجهة رجال الدين، ونبذ الشرائع والتقاليد، لم يكن يرمي جبران من خلالها إلى اعتبارها من علل الشرق، وأسباب تخلفه، وإن كان له مع الريحاني مثل هذه التعبيرات، وذلك لأنا نجد تفسير ذلك في سيرته الشخصية، فهجومه اللاّذع على الكنيسة كان لاعتبارها زواج والده من أمه زواجاً غير شرعي، وقد سجن والده من قبل السلطات العثمانية إثر وشاية من قبل أحد الكهنة، فخرجت لهذا وغيره أمه مع اخوته إلى بوسطن وإلى الحي الصيني، فولد ذلك في نفسه ثورة على الشرائع والتقاليد والأعراف، وجرأة على ممارسة المدنس والحرام عبر ممارسته اللواطة مع فريد هولانداي، وقد قبل باللواطة بدافع الغضب على الشرائع، من هذه النقطة بالذات، نفسر هذا المأزق الذي تراءى لجبران، وفهمنا المسلك الحاسم، وتالياً الاختيار الأساس الذي صنعه لنفسه، فراح يختار ذاته، وينشىء ماهيته، ويؤسس وجوده على كل ما يناقض الشرع بصورته الراهنة أمامه، فليدمر إذاً العالم الذي يقوم على الشرع ممثلاً برجال الدين والإقطاع والحكام والنبلاء والأغنياء، وبالتقاليد والأعراف، وبذلك نفهم البواعث التي جعلته متسامحاً ومتفهماً للسحاق، وممارسته العلاقات الجنسية مع عشيقات كثر بعضهنَّ متزوجات، فلم يكن جبران قديساً ومنزهاً في تكوينه الداخلي، لذلك كان يتمنَّى يومياً أن يعيش ما يقول ببساطة، كان في نفسه مجمعاً للعقد الجنسية والدونية والنرجسية، والمازوشية والعداونية، تتجلى عدوانيته في تصريحاته فقد اعترف لهاسكل، عندما رأى العمال، أنه مستعد لأن يبيد بدون شفقة قسمّاً من البشر منعاً للتكاثر، وأنّه لا بدّ من مراقبة حمل النساء للتقليل من ولادة المستعبدين، وأنّ رؤيا الغد الأفضل تقتضي تدمير كل ما هو ميت في الحاضر وهكذا، أصبح عدوانيّاً، وقد وعى حالته هذه، فأربك ذاته بالطارىء. الداخل عليها وليس منها، كتب إلى هاسكل: «إنني حائر كمجنوني، أرى الناس وأعلم

بطبيعة نفوسهم، ولكن عندما أجالسهم وأحادثهم أشعر كأنّ نفوراً شيطانياً ورغبة ملحة تدفعني إلى إيذائهم عقلياً»[١].

وهنا نستبعد أن يكون جبران والمهجريون عامة في صدد نهضة خارج إطار الأدب، وإن كنا نلمس من بعضهم استياءً من الأوضاع العامة في الشرق.

وحتى على مستوى النهضة الأدبية، رأينا مدى المؤثرات الأجنبية في أدبائهم التي طبعت آداب العرب كلها بطابع شمولي أفقدها تميزها وفرادتها، وهويتها. ليس ذلك استنتاجاً، بل هو تصريح بعضهم، فهذا نعيمة في كتابه النقدي «الغربال» يقول: ما تعود البعض أن يدعوه نهضة أدبية عندنا ليس سوى نفحة هبت على شعرائنا وكتّابنا من حدائق الآداب الغربية.

ونعيمة نفسه لم يكف عن مدح أدباء الغرب، والإعجاب بآدابهم، والإزدراء بأدباء العرب، والحط من مكانتهم، داعياً إلى الاحتذاء بالغرب، وترويج ابداعاته في الأدب التمثيلي في الأدب العربي، والتعلُّم منهم كما تعلَّم هو منّا[٢].

وعلى خطى الغرب، تزعم المهجريون في الجملة[٣] الثورة على القديم، وقد كان الغرب سباقاً إلى هذه الدعوة، بله التلبس الحقيقي بها منذ أوائل القرن التاسع عشر، ففي الشعر مثلاً اقتبس كثير من شعراء المهجر عن المذهب التصويري النغمات الجديدة المبتكرة، فيما يسمى الشعر الحر الذي يعتمد لغة البساطة، وهي الحالة التي كان عليها آنذاك، مع جمالية الصورة

---

(١) راجع بولس طوق، شخصية جبران، في أبعادها التكوينية والوجودية، بشاريا، بيروت ١٩٨٥، طبعة أولى، وراجع أيضاً، جميل جبر، جبران في حياته العاصفة، ١٤٥ ـ ١٥٩ ـ ٢١٠.

(٢) راجع الغربال، ٢٩ ـ ٤٧ ـ ٤٨ ـ ٨١.

(٣) قيد لإخراج بعض من لازم منهم الطريقة الإتباعية، وكان ذا نزعة تقليدية في الشعر العربي أمثال إيليا أبو ماضي.

الموغلة في تتبع الجزئيات، إنها ثورة على القوالب الجاهزة والأطر التي ما فتئت فاغرة فاهها لابتلاع واستيعاب أي جديد في عالم الشعر والنثر، إنما في حدود القديم المتمثلة آنذاك في المقاييس البلاغية ومنظومة البديع.

وفي الجهة نفسها، فعلى الرغم من هذا الانتشار للأدب المهجري، والعداء الموازي له، يبدو أن النزعة الأدبية المهجرية لم تحذوا ـ إذا أردنا أن نواصل تتبع الأصول والمؤثرات ـ حذو أي مدرسة من مدارس الشرق!!! قديمها وحديثها، كما أنهم لم يصرحوا بذلك، أي لم يفصحوا عن انتهاجهم سبل من سبقهم من أدباء الشرق على أننا نرى ـ كما قلنا ـ بين البلاغة الجبرانية وأسلوب التوحيدي والنفرَّي في قصر المقاطع الموسيقية، والتدفق العاطفي والشاعري تشابهاً، غير أنه تشابه فحسب، يفتقر إدخاله في إطار التفاعل والتأثر إلى تحقيق أدبي واسع، نعم، ثمة ما يفيد اطلاع جبران الواسع على الأدب العربي والفلسفة العربية، فلم يخف إعجابه بالقصيدة العينية لابن سينا حول هبوط النفس، إلى جانب إعجابه بابن الفارض الشاعر الصوفي المعروف، والإمام الغزالي والمعري، وديك الجن الحمصي وأبي نواس، والخنساء، والمعتمد بن عباد، وهي شخصيات أحبها ورسمها، إلا أن ذلك غير كاف في المقام.

ويبدو أن جبران ـ وهو الضليع بالإنكليزية ـ كان في غنى عن أي روافد شرقية، فقد كان أحد مديري مجلة الفنون السبعة، وعضواً في جمعية الشعر النيويوركية، وأندية أدبية وثقافية عدة، يزيد على ذلك صداقته مع بعض شاعرات أمريكا، منهم ماري هسكل، كل ذلك هيأه للإطلاع على الأدب الغربي برمته، والمؤكد أنه وجد فيه نقاطاً كثيرة تستحق أن ينسج على مثالها.

وإذا غذينا السير إيغالاً في تتبع أسس وأصول المؤثرات الأجنبية، نجد الأدب الغربي القديم أيضاً حاضراً حضوراً قوياً في النتاج الأدبي في المهجر، ونحن لو تأملنا ما كتبه جبران في الرابطة القلمية وكتبه الأخرى، لرأينا مدى

تأثره بطريقة بوكاتشو في الديكامرون، فقد تمثل جبران براعته في قصصه القصيرة.

وسخرية شكسبير اللاذعة ومأساته نتذكرها أيضاً ونحن نقرأ لجبران وكثير من أدباء المهجر.

والعاطفة القوية والحارة عند «ڤيون» نجدها قابعة في تراكيب النثر الجبراني وقصائده، كما نتذكر رابليه وولعه بالصور والتشبيهات فيما اعتمده وكتبه المهجريون، وكما لم يحترم السابوع الفرنسي قواعد اللاتينية الفصحى، وقواعدها المرعية في الشعر والنثر والنحو، كذلك كان المهجريون في مجملهم إزاء الفصحى وقواعد العربية ونحوها، حتى عابهم عليها الشرقيون، وبعض المهجريين أيضاً.

ونزعة اليوتيبيا التي كانت سائدة في عصر النهضة الأوروبية، نجدها عند أدباء المهجر بوضوح، ولا نملك ونحن نقر الأدب المهجري إلا أن نستحضر الأسلوب اليوفيوزي عند جون للي، وتداعياته في قصة أركاديا لسير فيليب سدني، وهو الأسلوب المحلق في اصطناع فنون البيان والبديع كما سبق ذكره.

كل هذه الفنون الأدبية الغربية القديمة، كانت حاضرة بقوة في المذهب الرومنطيقي الذي احتكَّ به المهجريون احتكاكاً قوياً ومباشراً شعراً ونثراً.

لماذا نبتعد كثيراً وبين أيدينا نص لجبران رئيس الرابطة القلمية، يصرح فيه، وبنبرة الواثق من سعة اطلاعه على مدى تأثير الأدب الغربي في أدب العرب ورجالاته وكيفية هذا التأثير، يقول:

بيد أن الغربيين كانوا في الماضي يتناولون ما نطبخه فيمضغونه ويبتلعونه محوّلين الصالح منه إلى كيانهم الغربي. أما الشرقيون في الوقت الحاضر فيتناولون ما يطبخ الغربيون ويبتلعونه ولكنه لا يتحوّل إلى كيانهم الشرقي بل يحولهم إلى شبه غربيين، وهي حالة أخشاها وأتبرم منها لأنها

تبيّن لي الشرق تارةً كعجوز فقد أضراسه وطوراً كطفل بدون أضراس!.

إن روح الغرب صديق وعدوّ لنا. صديق إذا تمكّنا منه وعدو إذا تمكّن منّا. صديقٌ إذا فتحنا له قلوبنا وعدوّ إذا وهبنا له قلوبنا. صديق إذا أخذنا منه ما يوافقنا وعدوّ إذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه(١).

وازاء كل ما تقدم، من بيان أثر الأدب الغربي في أدب المهجر، لا يسعنا سوى النظر بعين الريبة والحذر، بل والضحك أحياناً أمام تصريحات جورج صيدح أحد أدباء المهجر الجنوبي (١٨٩٣ ـ ١٩٧٨ م) حيث قال: الأدب المهجري عربي البذار، وفرع عريق من دوحة العروبة، طبعت شمس الغرب ألوانها على أوراقه، أمّا لبُّه فيحيا على إشعاع الشرق.

وفي موقع آخر يعتقد أكثر من هذا حيث يقول: إن الأدب المهجري أثَّر في البيئة الأمريكية الغنية بوسائلها أكثر مما تأثَّر بها!!!.

ويعزي ذلك إلى أن أكثر أدباء المهجر لم يقرؤوا الأدب الغربي، وأن اعتمادهم الأساسي كان على الفطرة والموهبة، متكئاً على كلام نعيمة من أن أدباء المهجر لم يكونوا ذوي ثقافات عميقة.... وإن البيئة الأجنبية لم تؤثر فيهم ذلك التأثير الذي يتوهمه المقيمون(٢).

وقد رأينا أن الأدب العربي لا عهد له بخصائص الأدب المهجري عامة، وهو أمر يتطلب منا بيان الجديد الذي أحدثه هذا الأدب في الشعر والنثر؛ لتستبين سبيل المؤثرات الغربية.

---

(١) مجموعة الرابطة القلمية، مقال لجبران مستقبل اللغة العربية ٢٣٣ دار صادر بيروت ١٩٦٤.

(٢) راجع جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهجر، ٤٢ ـ ٨٠ ـ ١٠٠ ـ ١٠١ وينفي نعيمة أن يكون للأدب الأمريكي أثر في خصوص الرابطة القلمية، جبران لنعيمة، ١٧٩.

التجديد في الشعر والنثر المهجري

يمكن تصور التجديد في الشعر على مستويين: الأول، مستوى الوزن والصورة والشكل، والثاني، مستوى الموضوع والمادة.

وكلا المستويين، سنشبع القول فيهما عند الكلام على الشعر الحر، وأثره في تدهور النثر العربي، ونقول هنا: إن المهجريين استمدوا وسائل التغيير والتجديد في الشعر من رافدين اثنين: الأول، التجديدات التي أحدثها الأندلسيون إبّان الحقبة الإسلامية في الأوزان الخليلية، والمعروفة بالموشحات، وقد انتشرت حينها انتشاراً لم يصل إلى حد مضارعة الشعر العربي الكلاسيكي. وهذه الموشحات على صنفين: صنف وافق أوزان الخليل المعروفة، وهو قليل، وصنف خالفه وهو الشائع؛ لتضمنه جملة ايقاعات غنائية وموسيقية مما كان دارجاً في الحياة الاجتماعية في الأندلس، ومقتضيات الحياة المدنية فيها.

والرافد الثاني للمهجريين، الشعر الحر، وهو فن أحدثه الشاعر والت ويتمان في ديوانه «أوارق العشب» الذي صدر سنة ١٨٥٥، وقد لاقى الديوان بادىء الأمر معارضة شديدة، إلا أنه راق للرمزيين الفرنسيين، فكتب فيه بودلير ومالارميه ورامبو.

وقد يظن أن الكلام يهدف إلى تقرير أن المهجريين لم ينظموا على أوزان الخليل، وينبغي هنا أن أوضح أن لا شيء أبعد من ذلك عن مقاصدي، كيف وأكثرهم نظم على طبق هذه الأوزان.

وحتى تنجلي الأمور أكثر، نذكر أن الخليل اكتشف في الشعر العربي جملة قيود.

الأول: الوزن، وهي خمسة عشر بحراً، زاد الأخفش عليها بحر المتدارك، فصارت ستة عشراً بحراً.

الثاني: عمود الشعر، وهو كما يقرر المرزوقي: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[١].

الثالث: القافية، وهي عند الخليل الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما، مقابل من قال بأنها حرف الروي، ومقابل من قال بأنها الكلمة الأخيرة، أما الموشح، وهو اختراع أندلسي كما قلنا، فليس له وزن معروف، وقيد معلوم، إنما يتبع في ذلك ذوق الشاعر الوشّاح، فربما وافق أوزان الخليل، وهو قليل، وربما خالفه، وهو كثير، غير أنهم أولوا البحور القصيرة اهتماماً كبيراً ونظموا الموشحات عليها، وكان مقصودهم منه الإيقاع الغنائي، ولم يعروا الوزن أهمية فتخلصوا من قيوده، إلا أن ثورتهم على القافية لم تكن مطلقة، بل على وصف الوحدة فيها، يعني أنهم لم يلتزموا في القصيدة الواحدة بقافية واحدة لضرورات أوجدتها جوقة الشعر وأناشيد المغنين كما قلنا، ولا نبالغ هنا في دور النزعة الغنائية، فالشعر بقول مطلق قد نشأ نشأة غنائية، وأول ما عرف من أوزانه كان لصيق الصلة بالإيقاع الغنائي فيه، وعندما اضطر المغنون للإطالة في حروف التفعيلات وتمديدها، أحدثوا ما نصطلح عليه بالزحافات والعلل[٢].

---

(١) راجع، شرح الحماسة للمرزوقي، ١/ ٩.

(٢) راجع شوقي ضيف، الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية ١١٦، مصر.

ويبدو أن لا مخترع معروف للموشحات، لكن أول من عرف به مقدَّم بن معافى القبري، وتبعه ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد، لكنه لم يشتهر إلى أن جاء عبادة القزاز شاعر المعتصم بالله أبي يحيى بن معن بن صمادح صاحب المرية، حتى قيل «كل الوشاحين عيال على عبادة».

وقد حاول ابن سناء الملك أن يضع الموشحات في نظام عروضي كما فعل الفراهيدي فعزَّ عليه ذلك[1]. وربما هذا هو السبب في ضعف هذا النوع فعافته الشعراء، ولم يوله أهمية شعراء النهضة في العصر الحديث، البارودي وشوقي، وأترابهما، بل عادوا بالشعر في سبيل نهضته إلى قواعد الجاهليين.

وللتفصيل، يعود ضعف الموشحات إلى سببين: الأول، عدم إمكان وضع نظام عروضي لها كما مرَّ، والثاني، ضعف المادة في تعبيرها عن خلجات النفس ونوازعها، فهو شعر شعبي، ومنظومة غنائية، وما كان من هذ النمط فما يعلم صالحه من فاسده، وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين، كما قال ابن سناء الملك في مقدمة كتابه، ومتى ما دخلت المادة إلى حظيرة هذه الأطر افتقرت إلى العمق في الكلمات، واتساع الأفق، وبساطة التعبير غير المفتعل، ومن هنا عدت ظاهرة الموشحات وتوابعها مثل الزجل والدوبيت والقوما والكان كان، وغيرها من الأنواع المستحدثة فيما بعد مظهراً من مظاهر الانحطاط في الشعر العربي.

ونخلص إلى أن الموشحات، تلك المنظومة الغنائية التي تعتمد تنوع

---

(١) راجع عن الموشحات هنا وفيما سيأتي، ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق: جودة الركابي، دمشق ١٩٤٩، المقدمة، ولأجزاء الموشحات أسماء ومصطلحات مشروحة في هذا الكتاب، وحسب نظرية «خُليان ريبيرا» يرجع نشوء الموشحات إلى اختلاط العربية الفصحى مع العامية اللاتينية، فكان طراز شعري مختلط تمتزج فيه مؤثرات غربية وشرقية، راجع بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مونس طبعة أولى ١٩٥٥ مصر، وراجع أيضاً يوهان فك، العربية، ١٩٧، مصر ١٩٨٠.

الأوزان، قد نجحت في التفلُّت من نظام القافية الواحدة ومن قيود الوزن في القسم الأغلب من الموشحات، كما نجحت في تحسين ما كان عابه الشعر العربي الكلاسيكي كالتضمين، لكن كان يعوزها العمق في المادة، والقدرة التعبيرية عن مظاهر الحياة، وخلجات النفس ونوازعها، إضافة إلى الضعف في اللغة وركاكة الأسلوب المتأتية من الخلط بين العامية والفصحى، إلى جانب المعاني الساذجة، وهي ثغرات تلافتها حركة الشعر المنثور منتصف القرن التاسع عشر مع ويتمان، بالتضامن مع المذهب الرومنسي وهو المذهب الذي امتاز بعذوبة الألفاظ وروعة الأسلوب، وقوة التعبير، وسلامة المعاني وبساطتها.

وبكلام آخر كان الشعر الأندلسي ـ وأعني شعر الموشحات ـ يعوزه العمق، واتساع الأفق، وبساطة التعبير غير المفتعل، فجاء الشعر المهجري الجديد غنيّاً بهذه كلها، فقد جمع إلى ما عرفه الأندلسيون من شعر الطبيعة والحنين والحب. شعر التأمل، والشعور الإنساني الواسع، والوطنية المتدفقة، وشعر الأمومة والطفولة، وغيرها من الأحاسيس الإنسانية الرقيقة، وأشاعوا في كل هذه ألواناً من الموسيقى والغنائية الحلوة.

خذ مثلاً قصيدة «أخي» لميخائيل نعيمة التي تزخر بجمال العاطفة الإنسانية:

أخي! إن ضجَّ بعد الحرب غربيٌّ بأعماله
وقدَّس ذكر من ماتوا، وعظَّم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتاً مثلي. بقلبٍ خاشع دامِ
لنبكـــــي حـــــظَّ مـــــوتـــــانـــــا

وخذ قصيدته التأملية «أوراق الخريف»:

تنـاثـري تنـاثـري يـا بهجـة النظـر

يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر
يـا أرغـن الليـل ويـا قيثـارة السحـر
يـا رمـز فكـرٍ حـائرٍ. ورسـم روحٍ ثـائـر
يـا ذكـر مجـد غـابـر، عـافـك الشجـر
تنـاثـري. تنـاثـري
سيـري ولا تعـاتبـي، لا ينفـع العتـابْ
ولا تلـومـي الغصـن والـريـاح والسحـاب
فهـي إذا خـاطبتهـا لا تحسـن الجـواب

ففي هذا الشعر استعارات وتشابيه وكنايات، ولكن ليس فيه تكلّف للحسّ أو افتعال للصور والخيالات. لا في مرقص الشمس، ولا في أرجوحة القمر، أو أرغن الليل، أو قيثارة السحر، لأن هذه كلها ـ إلى جانب ما فيها من الغنى الموسيقى ـ فيها كذلك تصوير غني بالخيال والجمال والتأمل معاً.

وخذ أيضاً وقفة الشاعر شكر الله الجر عند شلال «تيجوكا» في البرازيل، لترى أية تأملات رائعة وصور حية تهيج في نفس الشاعر أمام الشلال المتدفق الجميل، وأية حياة غنية بالجمال يخلعها الشاعر على ذلك الشلال؛ وهذا مقطع واحد منها:

فـديتُـك قيثـارةً للطبيعـ ـة من مقلتيهـا نسلـتُ الـوتَـرْ
فعطـر بـدمعـك شعـر الـدّجـى وشنـف بلحنـك أذن القمـرْ
وعسِّـل بكـأسـك ثغـر الـورود فتـرقـص نشـوانـة فـي السحـرْ
وخـل فـؤادي يقضـي ظمـأً لـدى بـرد سلسـالـك الـدافـق
فلسـت تـروِّي قلـوب العطـاش إلـى نهـلات الهـوى الصـادق
ولـو سـال مـن جفنـك الكـوثـر

وقد وصل المهجريون ـ كما وصل بعض الأندلسيين من قبل ـ إلى

جعل التفعيلة الواحدة أساساً للقصيدة، فتلاعبوا بالتفاعيل كما طاب لهم، ومن ذلك قصيدة «النهاية» لنسيب عريضة، التي يثور فيها لكرامة أمته وحريتها، ويعرب عن شدة نقمته على الخنوع والمذلة، فيقول:

كفنِّـــوه! وادفنـــوه! أسكنـــوه   هـــوّة اللحـــد العميـــق
واذهبـــوا لا تنـــدبـــوه، فهـــو   شعـــبٌ ميّـــتٌ ليـــس يفيـــق

* * *

ربّ ثـــار، ربّ عـــار. ربّ نـــار   حـــرّكـــت قلـــب الجبـــان
كلّهـــا فينـــا ولكـــن لـــم تحـــرّك   ســـاكنـــاً إلاّ اللســـان

ونلاحظ هنا الخروج الكلي على نظام التفاعيل التقليدي، ولكننا نجد التماسك الموسيقي والتناغم باقيين بكثير من الجمال والتأثير، لأن القافية تنوّعت تنوّعاً غنائيّاً بارعاً فيها، مما حفظ للشعر روحه العربية، وأصالته الموسيقية الفنية معاً، ولم يتحول إلى تعابير نثرية جامدة، أو استعارات وتشابيه مفتعلة افتعالاً.

وهذه أبيات من قصيدة للشاعر فرحات، من ديوانه «أحلام الراعي» يصف فيها حلماً جميلاً:

في مسرح الشاء الفسيح الخصيب   بيـــن ريـــاض تنبـــت العـــافيـــهْ
فـــوق بســـاط سنـــدســـي قشيـــب   تحـــت سمـــاءٍ رحبـــةٍ صـــافيَـــهْ

أطلقـــت أغنـــامـــي تـــرعـــى وتجتـــرُّ
والـــزنبـــق النـــامـــي للفجـــر يفتـــرُّ
والنَّرجس النعسان من سهرة الأمسِ
قد أطبق الأجفان خوفاً من الشمسْ

وفي مطوّلة «عبقر» لشفيق معلوف كثير من القطع الروائع. تلاعب فيها الشاعر بالتفاعيل تلاعباً فنيّاً ساحراً. وهي قصيدة أسطورية متعددة الأناشيد،

يختلط فيها الجن والبشر، والعرّافون والبغايا، ويخالطها الرعب، والوصف، والسحر، والثورة؛ فهي شيء يختلف كل الاختلاف عن الموشحات الأندلسية التي اقتصرت على الغزل والوصف والطبيعة والحنين.

وإليك أمثلة من «أغنية الجنية» في «عبقر» شفيق المعلوف:

هل أنا إلاّ ذرّةٌ من ضياء
هل أنا إلاّ زفرةُ الله قَدْ
صعَّدَها فوق قباب الجَلَدْ
فلم تزلْ لاهبةً في الفضاء!

* * *

ويحيى من يشبعُ فيَّ النَّهمْ؟
أكلما استلقت على معصمي
روحٌ. فقرّبتُ إليها فمي
تملَّصت... فلم أقبّل ولمْ
أضمّ إلاّ عدماً في عدمْ!

في العالم الآخر حيثُ الأرجْ
يجاذبُ الأنفس أهواءها
متى تلظت شهوةٌ في المهجْ
تعدم الأجساد إطفاءها..

ما نفعُ روح خالدٍ عشتُ فيه
ما زلت لم أَحضن ولم أحتضنْ؟!
يا حامل الجسم ألا أعطنيه
وخذ إذا شئت خلودي ثمنْ!

وإليك نموذجاً آخر من «نشيد البغايا» الثائرات في الجحيم، من المطوَّلة عينها:

نحـن الفـراشـات بنـات الصبّـاحْ
إن صعَّـد الصّبـاح أنفـاسـه
نـراه قـد مـدَّ لنـا كـاسـه
فنمتطـي إليـه متْـنَ الـرِّيـاحْ
أزمنـةُ اللهـو انقضـى نصفُهـا
وصـدرُنـا وسـادةٌ للجبـاه
فـإن دنـت مـن الشّفـاه الشّفـاه
نهـزّهـا هـزّاً ونشتفُّهـا

❊ ❊ ❊

كـان لنـا شعـاع أحـداقنـا
فـأقبـلَ الليـلُ وأطْفـاه
والجسّـدُ البـضُّ تـركنـاه
تـدوسُـه أقـدامُ عشّـاقنـا

❊ ❊ ❊

مـذ خلـع الله عينـا المُقـلْ
زوّدنـا بنظـرة ضـائعـة
وشهـوةٍ ملحّـة جـائعـهْ
وبشـرةٍ هفّـافـةٍ للقُبـلْ

❊ ❊ ❊

فمَـنْ لنـا بطـاعـة الله
وهـو الـذي فـي وسـط العـاصفـة
زجّ بنـا بـالأضلـع الـرّاجفـهْ

والجسّـد المستسلـم الـواهـي؟![1]

فالشعر المهجري مزيج من الشعر الحر والموشحات الأندلسية، لكنه موزون؛ لأن من عدا الريحاني وجبران لم يكتب الشعر المنثور، والسبب يعود إلى أنهم قد ملكوا زمام الشعر فما أغناهم عن أن يكتبوا قصيدة نثرية خالية من الوزن، لذا انصب اهتمامهم الأكبر على تغيير موضوعات الشعر، وأفكاره وقضاياه، وهو ما كانت تفتقده منظومة الموشحات كما قلنا.

ولم يقتصر المهجريون على مجرد ممارسة الخروج عن نظام الأوزان التقليدية والقافية الواحدة، فقد انبرى نعيمة في كتابه القيِّم في النقد الأدبي «الغربال» لتقعيد هذه الممارسة، وبناء تخريج نظري لها، فقد ذكر صراحة عدم أهمية الأوزان والقوافي، وفي موضع آخر، وفي عرض ثورته على القافية، يقول: بأن القافية العربية السائدة اليوم، ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه من زمان[2]. وهو في ذلك يتلمس خطى جون ملتن وشكسبير اللذين أطلقا الشعر من قيود القافية، ومساعي ولت ويتمان لإطلاق الشعر من قيود الأوزان المعروفة، والتحرر منها.

ويجدر هنا استطراداً، ذكر مفارقة بين النقاد المهجريين، وبين اتجاهات النقد قديماً، إذ يلاحظ أن حركة الأدب المهجري كانت تتوازن في ميول أصحابه مع متغيرات الأدب في الغرب، ويبدو أن الناقد المهجري آنذاك ككل ناقد، إذ استحسن أمراً فإنه لا يستحسنه لذاته بل لأنه يتوافق مع ميوله في الحسن والقبح، في حال أن النقاد العرب قديماً ينزعون نزوعاً واضحاً إلى إرساء ثوابت يعمل من خلالها الشعراء والناثرون، في آلية تتضمَّن ادعاء المعرفة بالطرق الموصلة إلى إثارة اللذة الفنية، وما جهود العلماء في مجال اللغة وضبط النحو والصرف إلا امتداد لحركة وضع قواعد

---

(١) راجع عيسى الناعوري، أدب المهجر، ٢٣٧، مصر، ١٩٥٩.
(٢) الغربال، ١١٦، ٨٥.

لعلم الحديث، وضبط الرسم القرآني، وبحور الشعر، لكن يمكن القول في هذه الضوابط، ما قاله أدونيس في أوزان الشعر من أنه أريد بها وصف الشعرية العربية من قبل الفراهيدي، إلا أنها بعد ذلك قرأت قراءة قومية أيديولوجية، فرفعوا عمل الخليل الوصفي إلى مرتبة القاعدة المعيارية، وذلك بتأثير الصراع السياسي الثقافي القومي بين العرب وغيرهم، وهكذا حصر القول الشعري في قواعد نظامية معينة بدلاً من أن يظل حراً مرتبطاً بالفاعلية الإبداعية... إن التعين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية[١].

على أي حال، يعتبر الريحاني الممهد الأساسي للثورة على ثوابت الأدب العربي القديم، ففي كتابه أنتم الشعراء يبث إليهم النصائح التالية على شكل وصايا، وهي على قسمين: يمثل القسم الأول جملة نصائح تتمحض في ارشادات أخلاقية وإجرائية:

١ ـ أنا القاموس إلهك، لا إله لك غيري.

٢ ـ أكرم سيبويه ونفطويه والكسائي واخوانهم أجمعين.

٣ ـ لا تحلف باسم ليلى بالباطل.

٤ ـ لا تمدح بالزور.

٥ ـ لا تكذب على دعد وهند وشقيقاتهما.

٦ ـ لا تبك.

٧ ـ لا تقتل.

٨ ـ لا تسرق.

٩ ـ لا تشته قصيدة أخيك أو نياشينه.

١٠ ـ وفّر من غرش يومك لتطبع ديوانك، وتنشره، وتعلنه، وتجزي المقرظين.

---

(١) أدونيس الشعرية العربية، ٣١، الآداب، بيروت.

بينما يمثل القسم الثاني الجانب الثوري التحرري:

١ ـ حرروا صناعتكم من «قفا نبك» و «سائق الأظعان» ـ ان عندكم اليوم الطيارات لتسوقوا النجوم.

٢ ـ حرروا أنفسكم من القيود التي تحول دون الابداع والتجدد، ودون الصدق في الشعور والحرية في التفكير.

٣ ـ خذوا بيانكم ـ مجازكم واستعاراتكم ـ من لوح الوجود، ومن الحياة، لا من الكتب والدواوين.

٤ ـ ليكن في خيالكم حقائق كونية وبشرية، وليشع من هذه الحقائق الخيال.

٥ ـ انظروا إلى الكون من خلال أنفسكم الشاعرة الباصرة، ولا تنظروا إلى أنفسكم من خلال الأوهام. الشاعر صوت ونور، وما فيه سوى ذلك هو باطل زائل.

٦ ـ لا تسرفوا في البيان، ولا تطنبوا في بث لواعج النفس. فإن من أفصح الكلام الوقف، ومن أبلغ المعاني الإشارة بل السكوت.

٧ ـ حافظوا على التناسب والتوازن بين الصيغة والمعنى، وبين القلب والروح. إذا كنتم طائرين مثلاً ليكن القول خفيفاً مجنحاً. وإذا كنتم متألمين أو ناقمين لتكن الأمواج اللغوية من ذوب الحديد.

٨ ـ تجنبوا السخافة في الفكر والوصف، وفي الصور الشعرية والخيال. لا تسخروا القمر والشمس مثلاً لما سخرهما قبلكم ألف شاعر وشاعر.

٩ ـ لا تدخلوا المواضيع من الأبواب التي دخلها قبلكم جميع الشعراء المقلدين، فتعثرون بعظامهم، ولا تنجون من قبورهم.

١٠ ـ ليكن لقصائدكم بداية ونهاية، فلا تُقرأ طرداً وعكساً على السواء.

١١ ـ لا تعصروا قلوبكم كأن تتعلمون رقة الشعور، ولا تعقدوا أفكاركم كأنْ تتعمدون الغموض والابهام.

١٢ ـ تحرَّوا البساطة والصدق والاخلاص، فكراً وصناعة وخيالاً.

١٣ ـ لا تنسوا وطنكم في حبكم الإنساني، ولا تنسوا الإنسانية في نزعاتكم الوطنية.

١٤ ـ ارفعوا للناس مشاعل الاباءة والشرف، والقوة والعدل، والشجاعة والثبات، والأمل والإيمان.

١٥ ـ وقبل كل شيء، وبعد كل شيء، كفكفوا دموعكم ـ كفكفوا دموعكم. فالشمس لا تزال لكم، والقمر لا يزال رفيقكم، والربيع لا يخونكم[1].

ولم يكتف الريحاني، فكان أول من كتب القصيدة النثرية في الأدب العربي متأثراً بولت ويتمان، ويحكى له القصيدة التالية وهي مقطوعة بعنوان ريح السموم ومنها:

بربك القيوم
ما الذى تظنه يدوم
صوت سمعته في الكروم
وقد مرت عليها ريح سموم
فجفت الأرض، وعادت كثيرة الكلوم
سقطت الجفان، وفزعت الأوراق إلى الغيوم
صوت صارخ في النجوم
مال الذي تظنه يدوم

---

(١) الريحاني، أنتم الشعراء.

ومن مقطوعة ثانية بعنوان «عشية رأس السنة» نقرأ:

«قم أيها القاعس المتقاعس، اليائس من الحياة
قم أيها البخيل النائم على الصكوك والأوراق
قم أيها المقامر العبوس المكتئب
قم أيها المسرور المحبور المبتهج
قم أيها الساخر بأفراح الشعب الساذج
انهضوا من رقادكم. أخرجوا من سجونكم
أطلقوا النفس من قيودها
في هذه الليلة يتحرر الإنسان»[١].

لكن النقاد لم يدرجوها ضمن الشعر الحر، لأنهم لاحظوا انعدام الموسيقى فيها عنوان الفرادة الشعرية، إذ ليس كل كلام نثري فيه شيء من العاطفة، وصدق التعبير، وحس الأداء، وجرس الكلمات، شعراً منثوراً بل لا بدَّ من الموسيقى الشعرية فيه والمتأتية من الوزن، وهو مفقود في بعض قصائده على الأقل.

والغريب أن الريحاني نفسه، عندما تكلم عن الشعر الحر ذكر أنه له وزناً جديداً مخصوصاً، قال:

«يدعى هذا النوع بالفرنسية Verse Libres وبالإنكليزية Free Verse ـ أي الشعر الحر الطليق ـ وهو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الافرنج. وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الانكليزي من قيود القافية، وولت وتمن الأمريكي أطلقه من قيود العروض والأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية، على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً، وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة وولت وتمن هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير

(١) الريحاني، ديوان هتاف الأودية، ٥٠ ـ ١١، طبعة أولى ١٩٥٠.

من شعراء أمريكا وأوروبا العصريين، وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات (وتمنية) بين أعضائها فريق من الأدباء المغالين بمحاسن شعره، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الأمريكية، إذ أن مزايا شعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط، بل بما فيه من الفلسفة والخيال بما هو أغرب وأجد[١].

ويبدو من جملة قرائن أن مصطلحي الشعر المنثور والنثر الشعري كان ملتبساً في الأذهان، فإنا نجد لويس شيخو يخلط بين هذا الشعر المنثور وبين ما يمكن أن نسميه نثراً شعرياً جميلاً، فيعرف الاثنين تعريفاً واحداً يقصد به الشعر المنثور الذي ابتكره أمين الريحاني، ونحا فيه نحو الإفرنج.

وقد فطن لهذا الخلط الدكتور أنيس المقدسي في كتابه «الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث» فقال عند حديثه عن التجديد في الأساليب الشعرية:

«وهنا لا بد لنا من التمييز بين النثر الشعري والشعر المنثور. فالأول: أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة وبعد في الخيال وإيقاع في التركيب وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون وفي مقدمتهم جبران. حتى صاروا يقولون: «الطريقة الجبرانية» ثم يعرف الشعر المنثور بقوله: «والشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي، وإنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي. وممن فتحوا هذا الباب، أمين الريحاني»[٢].

ونخلص إلى أن الريحاني هو المؤسس لحركة الشعر المنثور في الأدب العربي الحديث، خلافاً لما يظنه البعض في جبران، نعم، أعطى جبران زخماً

(١) ن. م، ٩.
(٢) راجع، لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين، أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية ٢/١٩٧.

كبيراً لهذا التيار، لمَّا غذَّى السير فيه في البيان العربي.

ونقول إن الشعر المهجري بحق شعر زاخر بالنغم الموسيقي المناسب في مجراه انسياباً لا يعرف معه التوقف في سبيل التمييز بين صدر وعجز، فهو تيار من الألحان يجري في سبيله إلى قلب البحار الشاسعة، فهو غاية في التوحيد المنسجم، والتآلف الموسيقي، والتناسق بين الأجزاء والأنغام المتوافقة مع الظلال والألوان، موسيقى داخلية تحاكي التناسق والبناء المنطقي في النفس، ولا يسعك وأنت تتصفح دواوين أشعارهم إلا أن تجد نفسك في عوالم أخرى كأحسن ما يكون، ولا تكون الصور إلا في أفضل ما يكون من الحضور، فأنت تسمع من خلال السطور والأبيات حفيف أوراق الأشجار المتساقطة في أمسيات الخريف الناعمة في هدوء، موسيقى تصويرية حنون، تورث في النفس لذة وسكينة.

هذا فيما يخص الشعر، وتجديدات المهجريين في أوزانه، وقوافيه، وموضوعاته، وألفاظه.

إما فيما يخص النثر الذي كان جبران رائده حتى سمي بالأسلوب الجبراني، فقد طبع صاحبه اتجاهاته الفكرية والاجتماعية والإنسانية والوجدانية، لكن في أسلوب تأملي وجداني، غني بالخيالات الرفيعة، في لغة سهلة، وتعابير بسيطة، ذات رنين موسيقي، وصدى يجعل النفوس تهوي إليه، وتعتلج في عواطفها ومشاعرها. وللوصول إلى هذه النتائج، عمد جبران وبوحي من نيتشه، وأمرسون، والرومنطقية، وجملة المؤثرات التي تكلمنا عنها سابقاً إلى إدخال تراكيب لفظية جديدة، لا عهد للعرب بها، وأضيفت إلى التركة الغنية بالمفردات، ذات الإيحاء العاطفي المبتكر، وقد امتاز أسلوبه بالصور المتزاحمة، والتهاويل المتلاحقة، من قبيل: من ابتسامات صنين المفتان، ومن عبقريته الوهوب، ومثل: في وادي ظل الموت المرصوف بالجماجم، وقوله: إذا دخلت أرض الكآبة الخرساء فامش الهوينا لئلا يزعج وقع أقدامك رفات الراقدين تحت أطباق الثرى...

وهكذا تتدافع التعابير الجديدة في كل سطر من النثر الجبراني، لتعبِّر عن كنايات واستعارات وتشابيه واستعمالات جديدة لم يألفها العرب من قبل، وهاك طائفة منها: .

الذات المجنحة ـ خمرة السنين ـ سكينة الليل ـ ثوب السكينة ـ حقل القلب ـ دموع الشفقة ـ مراشف الأرواح ـ تكلمت الطبيعة بألسنة السواقي، وابتسمت بشفاه الأزهار ـ زلزال عنيف حبلت به الأرض فتمخضت متوجعة ولم تلد غير الخراب والشقاء ـ مرور أنامل النسيم على ثغر الوردة ـ تبدد الرياح بقايا الغيوم فوق خط الشفق ـ تضمحل الأيام العابرة في زوايا غرفتي اضمحلال أناشيد السواقي في الأودية البعيدة الخالية ـ سرت على طريق الحياة مثل صبي ضائع بين الأحياء المهجورة ـ نفسي كالنواة المطروحة على الصخرة، لا الطير يلتقطها فيميتها، ولا العناصر تشقها فتحييها ـ من الجنوب تجيئين حارة كالمحبة، ومن الشمال تأتين باردة كالموت، ومن المشرق لطيفة كملامس الأرواح، ومن المغرب تتدفقين شديدة كالبغضاء ـ وادي ظل الحياة ـ نهر الدماء والدموع المتراكض كأحلام المجرمين، والكثير جداً سواها، من تشبيه لمحسوس باللامحسوس، واستعارة المعنوي للمادي، والتكنية باللامنظور عن المنظور ـ أو العكس.

إلى ما هنالك من طرق وأساليب تزخر بها مؤلفات جبران وسائر المهجريين، وقد انتشرت منظومة التراكيب هذه انتشاراً سريعاً في العالم العربي، وطبعت النثر العربي عامة بطابعها، لما تضمنه ـ برأي أربابها من قدرة منقطعة النظير للتعبير عن الخيالات العاطفية والأحاسيس الواقعية العميقة الفلسفية، والتأملية، والوجدانية، نثر فيه كل ما في الشعر من رقة وشفافية، وعمق تأثير، وموسيقى ناعمة، من غير أوزان وتفاعيل، فيه روعة التصوير للأحاسيس العاطفية والاجتماعية، حتى ليشتبه عليك الشعر بالنثر؛ لجودة موسيقاه ورقة إيقاعه.

وهكذا، ازدحمت في قاعة احتفالية واحدة تمثل الأدب المهجري

الاتجاهات النيتشوية في الأدب، وشاعرية وليم بليك، وفلسفة التعالي الروحي عند أمرسون، وتحررية والت ويتمان، ومجمل الأدب الرومنطيقي، ومن ورائه جميل ما أنتجه الأدب الأوروبي منذ عصر النهضة الأدبية والفنية في إيطاليا، إلى أن صار تركة تخضع للانتقائية وإعادة التوضيب في الأدب العربي المعاصر على يد جبران ونعيمة وأدباء المهجر بصورة إجمالية.

ولقد أدت الترسيمة التي أحدثتها الظاهرة الجبرانية في الأدب العربي الحديث إلى تفجير ما تبقى من السدود والحواجز بين فني النثر والشعر، ولولا أنهم يضعون بين صدر البيت وعجزه فاصلاً مكانياً من بياض لعميت علينا الأنباء واشتبهت.

وقبل أن نورد نماذج لهذه الدعوة، ولكي تنجلي الأمور أكثر، نورد خصائص الشعر المهجري؛ لنقابله مع مثيلها في الأدب المهجري عامة، قالوا في خصائص الأدب الجبراني:

١ ـ جعل الأدب رسالة اجتماعية.

٢ ـ التقت فيه الفنون العديدة من شعر ونثر ورسم وتصوير.

٣ ـ الاعتماد على الخيال اعتماداً كبيراً، فمهَّد له جمال التصوير، وهو قوام البعد الخيالي، والتصوير البياني.

٤ ـ المزاوجة بين المفردات والموسيقى مع بساطة اللغة وسهولتها وبعدها عن الغريب والوحشي، وهو ما نسميه بروعة الايقاع.

٥ ـ تأثره بالمنهج الرومنطيقي الإنساني في عنف الإيقاع، وهو ما نراه أيضاً عند جماعة أبولو.

أما الخصائص التي سطروها للشعر المهجري، فهي:

١ ـ التنويع في القافية والروي، وتوزيع التفاعيل، يضاف إلى الاستعمال الجديد للأشطار والأبيات.

٢ ـ المحافظة على موسيقى البيت والقصيدة، حتى مع التنويع السالف الذكر، غير أنهم لم يخرجوا عن أنماط الموسيقى العربية، خاصة الموشحات.

٣ ـ سهولة الألفاظ، وقرب مأخذها وصورها مع مجازات جديدة بلا تكلف، أو تصنُّع.

٤ ـ التحرر من القديم مع اندفاع قوي في العاطفة، والخيال والوجدان والتأمل.

٥ ـ التبسط في الثورة على القديم، من عادات وتقاليد، والانتصار للنزعة القومية.

٦ ـ الاعتماد كثيراً على جمالية الشعر المنثور لتوليد النثر الشعري.

والمتأمل في خصائص كل منها، لا يجد فرقاً جوهرياً سوى الأوزان التي لم تعد تنفرد بموسيقاها، وإليك نماذج تثبت واقعية ما ندعي، النموذج الأول لنسيب عريضة من المهجر الشمالي، يتفنن في شعره بالتفاعيل، ويرمي إلى بيان براعة العربي بلسانه فحسب، وقد مرَّا!:

رب ثـــار رب عـــار رب نـــار　　حـــركـــت قلـــب الجبـــان
كلهـــا فينـــا ولكـــن لـــم　　تحـــرك ســـاكنـــاً إلا اللســـان

وتأمل في هذه الموشحة ليستبين لك أن نثر جبران لا يختلف عن شعره:

يـــا نفـــسُ لـــولا مطمعـــي　　بـــالخلـــد مـــا كنـــتُ أعـــي
لحنـــاً تغنّيـــه الـــدُّهـــور
بـــل كنـــتُ أنهـــي حـــاضـــري　　قُســـراً فيغـــدو ظـــاهـــري
ســـرًّا تـــواريـــه القبـــور

* * *

يـا نفسُ مـا العيـش سـوى ليـلٍ إذا جـنّ انتهـى
بـالفجـر، والفجـر يـدوم
وفـي ظمـا قلبـي دليـل علـى وجـود السلسبيـلْ
فـي جـرّة المـوت الـرحـوم

* * *

يـا نفـس إن قـال الجهـول الـروح كـالجسـم تـزولْ
ومـا يـزول لا يعـود!
قـولـي لـه: إنَّ الـورود تمضـي ولكـن البـذور
تبقـى، وذا كنـهُ الخلـود!

ومن هذا اللون أيضاً قول نسيب عريضة في قصيدة بعنوان «سيان»:

سيّـان إن تصغـي للنصـح أو تغضـي
يـا نفـسُ، فـالآتـي مثـل الـذي يمضـي

* * *

العيـشُ إذ يشفـى كـالعيـش إذ يضنـي
إنَّ الـذي يحيـى بعـض الـذي يفنـي

* * *

الطهـر لا يـدنـي والعهـر لا يقصـي
فـالكـأس إن تطفـح كـالكـأس فـي النقـص

* * *

الجـوهـر السـامـي يبقـى بـلا رجـسِ
كـم مـومـسٍ تمضـي عـذراء للـرَّمـسْ

ويذكرنا هذا النمط من الكلام بما قاله أبو بكر الخوارزمي في استقبال أحدهم:

مرحباً بالقمر الطالع ... في جنح الظلام
مرحباً بالأسد الورد ... وبالجيش اللُّهام
مرحباً بابن شبيب ... وأياديه الجسام[1]

فأنت لا تجد فرقاً ماهوياً بين الأسلوب النثري والأسلوب الشعري، إذا أردت أن تستغرق في استقراء وتصفح الأدب المهجري وآثاره نثراً وشعراً.

ويمثل تفجير الحدود بين الشعر والنثر، وإلغاء الفواصل والفوارق بينهما، جوهر ما قدمه أدب المهجر للأدب العربي المعاصر، فهي الحقيقة والنتيجة المستخلصة، كما أنها ليست مجرد إضافة كمية، بل تغير نوعي مفصلي سيحدد مصير واتجاه الأدب العربي المعاصر، وهو ما لم يوفق إلى إحداثه رجالات عصر النهضة حينها؛ لأنهم كانوا يحاولون التجديد داخل الأطر القديمة، بينما كان جبران يسعى إلى التجديد من الخارج، وهو هاجسه الذي لم يفارقه، يقول في إحدى رسائله إلى ماري هسكل سنة ١٩١٤: «لم تكن الطرق القديمة تعبِّر عن أشيائي الجديدة، وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبِّر عنها، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة، كان عليَّ أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة».

وجبران لم يكن غافلاً عما يمكن أن تحدثه تجديداته في الأدب العربي المعاصر من تغيرات جوهرية، فنراه يصرح إلى ماري هاسكل في رسالته إليها سنة ١٩١٤ أيضاً: «في الأدب العربي أشياء كثيرة أعظم من آثاري، لكن أقول بصراحة إن آثاري أكبر الآثار في اللغة العربية، اليوم»[2].

---

(١) راجع، رسائل أبي بكر الخوارزمي، ٢٣٠، مكتبة الحياة، بيروت.
(٢) راجع توفيق صايغ، أضواء جديدة على جبران، بيروت ١٩٦٦.

لكن، وفي نهاية المطاف نسأل، هل كان جبران راضياً عما فعله من تبدلات وتغيرات في اتجاه النثر والشعر العربي؟.

يبدو أنه لم يكن كذلك، فقد صرح لمي في رسالة له إليها معترفاً بثرثرته، وعدم الرضا عما كتب «لا تقولي، أنشدت كثيراً، وما أنشدته كان حسناً، لا تذكري أعمالي الماضية لأن ذكرها يؤلمني، لأن تفاهتها تحوَّل دمي إلى نار محرقة، لأن نشوفتها تولد عطشي، لأن سخافتها تقيمني وتقعدني، كنت ثرثاراً، وبقيت ثرثاراً حتى أنهكت الثرثرة قواي». وفي رسالة إلى مي أيضاً «لقد كتبت بين الطفولة والشباب المجلدات الضخام، ولكنني لم أقترف جريمة نشرها، ولن أفعل»[1] ومثله إلى نعيمة: «هذا صحيح يا ميشا، وأنا تمرُّ بي ساعات أرى فيها كل ما كتبته حتى الآن فضولاً في فضول»[2].

وربما كان يطمح إلى كتابة ليس فيها حشو يتمدد في أحشائها، وبعيدة عما امتاز به المتأثرون بالغرب في أسلوبهم من ترسلية خطابية، وليست هذه الآمال بعيدة عن عقله الوثَّاب إلى الإبداع والابتكار، وهو الداعي إلى نبذ التقليد للشرق القديم والغرب...[3].

ولعمق ما أحدثه جبران، لم نفاجأ عندما اعتبره أدونيس ـ أو كاد ـ أبا الحداثة العربية[4]، ولم يكن بالإمكان أن يبقى الأدب العربي في منأى من تجديداته في الصيغ والتراكيب والأشكال، ومن الطبيعي، والحال كذلك، أن يكون له عميق الأثر في الأدباء العرب، وجمعياتهم، وأنديتهم الأدبية، وإن لم يورث ذلك القضاء على الاتجاه السلفي في النثر، إذ نجد جماعة ما زالوا

---

(١) راجع، الرسائل، جمع انطوان القوّال، دار الجيل، بيروت ١٩٩٤ طبعة ١، ١٩٤ ـ ٢٤٩.

(٢) راجع نعيمة، جبران، ١٨٢، دار صادر بيروت ١٩٦٤، طبعة (٥).

(٣) راجع نص مقالته «لكم لغتكم ولي لغتي» المدرجة في الملحق وهي التي ربما حاول أن يقلد في أسلوبها أسلوب سورة الكافرين في القرآن!!!!.

(٤) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ٧٩ ـ ٨٢، دار العودة بيروت، طبعة رابعة.

يقتفون خطى السلف في آدابهم وترسُّلهم، وقد مثَّل هذا الاتجاه في لبنان مهذاراً على الطريقة الجاحظية، هو مارون عبود، وجماعة عديدة في باقي الدول العربية، بيد أن ذلك لم يحل دون اتساع الظاهرة الجبرانية.

وفي رأيي، أن جبران يعتبر المرجعية للحداثة العربية، وللتغير الهائل الذي حدث في النثر العربي حدوثاً، أي أن الحداثة العربية جبرانية الحدوث، لكن في ديمومتها واستمرارها تدين لعوامل أخرى، كان لها دورها الفعَّال في اتجاهات النثر العربي، وتغيراته المتلاحقة، وهي عوامل لا تقل أهمية عما سبق وأحدثه جبران، غير أنها لم تستقل في عملها، بل كانت في تأثيرها تتكامل مع الظاهرة الجبرانية في تسريع وتيرة المتغيرات النثرية، وسنأتي على ذكرها تباعاً.

ملحق:

رأي جبران في نهضة الشرق العربي

في سنة ١٩٢٣ استفتت مجلة «الهلال» طائفة من كبار الأدباء في موضوع نهضة الشرق العربي وموقفه ازاء المدنية الغربية فوافاها جبران بالرد التالي:

السؤال: «هل تعتقدون أن نهضة الأقطار العربية قائمة على أساس وطيد يضمن لها البقاء، أم هي فورانٌ وقتيّ لا يلبث أن يخمد؟».

في عقيدتي أن ما نحسبه نهضة في الأقطار العربية ليس بأكثر من صدى ضئيل للمدنية الغربية الحديثة، ذلك لأن هذه النهضة المباركة لم تختلق شيئاً من عندها، ولم يبن منها ما كان موسوماً بطابعها الخاص أو ملوّناً بصبغتها الذاتية. والاسفنجة التي تمتصّ الماء من خارجها وتنتفخ قليلاً لا تتحوّل إلى ينبوع ماء حي. أما ذاك الذي يرى في الاسفنجة نبعة فهو أحوج إلى الرمدي وعقاقيره منه إلى صاحب هذا المقال ونظرياته في الاجتماع.

إن الشرق بكليته، ذلك الشرق الممتد من المحيط، قد أصبح مستعمرة كبرى للغرب والغربيين. أما الشرقيون، الشرقيون الذين يفاخرون بماضيهم ويتباهون بآثارهم ويتبجحون بأعمال جدودهم، فقد صاروا عبيداً بأفكارهم وميولهم ومنازعهم للفكرة الغربية والميول الغربية والمنازع الغربية.

ليس بحثنا في هل المدنية الغربية صالحة في ذاتها أم غير صالحة، فالمدنية الغربية قد وقفت سنة ١٩١٤ أمام منصة القضاء السرمدي ولم تزل واقفة هناك. ولو انتدبني القضاء السرمدي لإصدار حكمه عليها لفعلت وكنت

بما أقوله على وفاق تام مع أكثر مفكري الغرب.

نحن نبحث الساعة في هل الأقطار العربية ناهضة أم غير ناهضة، ونبحث في ما تتناوله لفظة «نهوض» من المعاني وما تقرره من النتائج.

إذا كان النهوض بالتلمذة، وما يظهره التميذ بعض الأحايين من المقدرة على الاقتباس السطحي، فالأقطار العربية إذاً ناهضة.

إذا كان النهوض بترقيع البالي، فالأقطار العربية أحرى الأقطار بالإعجاب.

إذا كان النهوض بأن يرتدي شعب ثوباً فصّل لشعب آخر، فالأقطار العربية قد بلغت المحجَّة.

إذا كان النهوض بتبييض القاتم، وتكليس المتداعي، وترميم المهدوم، فالأقطار العربية قد وصلت إلى أوج المجد والسؤدد.

إذا كان النهوض بأن ننظر بمكبرات الجهالة، فنرى النملة فيلاً والبعوضة جملاً فالأقطار العربية قد نهضت حتى ناطحت المجرّة.

إذا كان النهوض بالانصراف عن النبيل لصعوبته، والاستسلام إلى الكافة لسهولته، فالأقطار العربية قد أصبحت في مأمن من تقلبات الزمن.

ولكن إذا كان هذا النهوض بالاختراع والاكتشاف، فالأقطار العربية ما برحت هاجعة، هذا إذا نظرنا إلى الاختراع والاكتشاف بعينيّ المشغوف بالمدنية الغربية وما فيها من المستحدثات الآلية.

وإذا كان النهوض بالروح والجوهر، فالشرق العربي ما برح بروحه وجوهره حيث كان منذ ألف سنة.

وإذا كان النهوض باليقظة المعنوية، وما يلازمها من معرفة باطنية وشعور صامت، فالشرق لم ينهض بعد لأنه لم يهبط قط. فالكنوز التي اكتشفها لم يفقدها، ولكنه تعامى عنها. وشجرة الدر التي غرسها في التربة

القدسية وسقاها دمه ودموعه لم تزل غضة الأفنان شهية الأثمار، غير أنه تحوّل عنها وراح يستظلّ بشجرة أخرى.

لو أتيح لنا الوقوف هنيهة على قمة من قمم التجريد مستعرضين مآتي العصور الغابرة لرأينا أن نهضات الأمم ووثباتها لم تكن بما أوجدته لمنفعة خاصة بها. أو لمجد محدود بحدودها وتخومها، بل كان بما تركته إرثاً للأمم التي جاءت بعدها، وعلمنا أن زبدة العهد كان فجره في بابل ومساؤه في نيويورك هي بالحقائق العامة الشاملة التي اكتشفها الإنسان وأثبتها، وهي بالجمال المطلق الذي رآه في الكيان فوضعه بقوالب خالدة وأوقفه أبراجاً ذهبية أمام وجه الشمس. فإن ذُكرت النهضات الروحية قلنا كان موسى نهضة اسرائيل وموسى لم يزل ناهضاً. وكان بوذا نهضة الهند وبوذا لم يزل ناهضاً. وكان كونفوشيوس نهضة الصين وكنفوشيوس لم يزل ناهضاً. وكان زردشت نهضة الفرس وزردشت لم يزل ناهضاً. وكان يسوع الناصري نهضة من ليس لهم أمة ولا وطن ويسوع الناصري لم يزل ناهضاً. وكان محمد نهضة العرب ومحمد لم يزل ناهضاً. وإن كان بنا ميل للآداب والفنون ـ وما الآداب والفنون من الدين إلا بمقام الشرح من المتن ـ رأينا رموز تلك النهضات العلوية ظاهرة بجلاءٍ في مزامير داود وسفر أيوب والحكايات الهندية والأمثال الصينية، وفي آيات عليّ ونظريات الغزالي ونفحات الفارض وغصّات المعرِّي، وفي رؤيا دانتي وتماثيل ميكل أنجلو، وروايات شكسبير وأنغام بيتهوفن. وإن كان بنا نزوع إلى العلوم الاجرائية وجدنا أنه رغم ما يهدمه كل عصر مما بناه العصر الذي تقدَّمه فالقليل الباقي كان وسيكون لنفع المجتمع الإنساني. ولكن إذا تتبعنا وتفحصنا حقيقة الذين اشتغلوا بالعلوم الطبيعية والفلسفية من جالينوس إلى لستر، ومن إقليدس إلى أينشتين، ومن يعقوب الكندي إلى باستر، وجدنا أن كل فرد منهم كان نتيجة مقررة لعزم كامن في عقلية شعبه، ولم يكن قطّ ظلاً مرتعشاً لعقلية في الشعب الآخر.

* * *

ظهر مما تقدم أن النهضات بالمصادر لا بالفروع، بالجوهر الثابت لا بالأعراض المتقلبة، وبما ينشره الوحي من غوامض الحياة لا بما يحوكه الفكر من الرغائب الوقتية، وبالروح المبدع لا بالمهارة المقلّدة، فالروح خالد وما يبينه الروح خالد، أما المهارة فقشور مصقولة تزول، وما تعكسه على أديمها المصقول فأخيلة تضمحلّ.

وإذا ثبت ما تقدم تقرر لدينا أن الأقطار العربية ليست بناهضة إذا كانت تحسب النهوض في تقليد المدنية الغربية الحديثة ـ تلك المدنية التي يرتاب بها أبناؤها العقلاء ويكرهون أكثر مظاهرها.

ولكن إذا عادت الأقطار العربية وتنبهت إلى ما في ذاتها الخاصة من القوى، ووقفت متهيبة أمام كنوزها المعنوية القديمة تكون ناهضة حقيقة وتكون نهضتها قائمة على أساس وطيد وليست بفوران وقتي لا يلبث أن يخمد.

* * *

السؤال: هل تعتقدون بإمكان اتحاد هذه الأقطار وتآلفها، ومتى وبأي العوامل، وما شأن اللغة في ذلك؟».

هذا سؤال يتناول النهوض من حيث هو سياسة لا من حيث هو يقظة معنوية. لا بأس فهذا جوابي:

في عقيدتي أنه ليس بالامكان تضامن الأقطار العربية في زمننا هذا، لأن الفكرة الغربية القائلة بميزة القوة على الحق، والتي تضع المطامع الاستعمارية والاقتصادية فوق كل شيء، لا ولن تسمح بذلك التضامن ما دام لها الجيوش المدرّبة والبوارج الضخمة لهدم كل ما يقف في سبيل منازعها استعماريةً كانت أم اقتصادية. وكلنا يعلم أن كلمة ذلك الروماني «فرِّق تسد» لم تزل قاعدة مرعيةً في أوروبا. ومن نكد الدنيا، من نكد الغرب والشرق

معاً، أن يكون المدفع أقوى من الفكر، والحيلة السياسية أفعل من الحقيقة.

وأنّى للأقطار العربية التضامن وقلب كل قطر منها يخفق ولكن بصدر عاصمة من عواصم الغرب؟ وكيف تستطيع الإلفة والتعاون وكل منها يستمدُّ ميوله السياسية والعمرانية والاقتصادية من زاوية بعيدة من زوايا الغرب؟.

إذا كان القطر الواحد من الأقطار العربية يريد أن يتفق سياسياً مع القطر الآخر فعليه أن يأخذ منه ويعطيه. وإذا كان يريد أن يلتحم به إدارياً فعليه أن يقرّ به ويقترب منه. وإذا كان يريد أن يستعين به اقتصادياً فعليه أن يؤثر مبادلته على مبادلة البلاد الأخرى. فهل فهم الشرق العربي هذه الأوليات البسيطة ـ البسيطة إلى حد الابتذال؟.

أقول أنهم لم يدركوها بعد.

وأقول أنهم لن يدركوها حتى يكتشفوا في نفوسهم ما هو أعمق منها وأبعد.

ألا فليخبرني الفهماء هل يفضل السوري الأخذ والعطاء مع المصري على الأخذ والعطاء مع الغربي، وهل يؤثر المصري الاقتراب من السوري على الاقتراب من الغربي، وهل العربي في الحجاز أو اليمن أو العراق أشد رغبةً في مبادلة المصري أو السوري منه في مبادلة الغربي؟.

وليخبرني الأذكياء هل يمكن التضامن السياسي أو غير السياسي بدون التضامن الاقتصادي بل الاستقلال الاقتصادي؟.

وبعد ذلك فليقل لي العقلاءُ والوجهاءُ وقادة الرأي العام هل يرغبون حقيقةً في نهضة الأقطار العربية وفي تضامنها وفي استقلالها وجلُّ ما يفعلونه في هذا السبيل إبداء آرائهم، وأكثرها بليدة وعقيمة، أما أعمالهم الخاصة ومآتيهم الذاتية وكل ما تتناوله حياتهم اليومية فتختلف مزاعمهم وتنكر عليهم دعواهم. فهم إن أكلوا فبصحون غربية، وإن شربوا فبكؤوس غربية، وإن

لبسوا فالأثواب الغربية، وإن ناموا فعلى أسرة غربية، وإن ماتوا كفنوا بقماش منسوج في معامل غربية.

أليس من المضحك أن يجيئني «الوطنيّ الحرّ والسياسي المحنَّك» ليحدثني في شؤون الأقطار العربية ولكن بلغة غربية؟.

أليس من المبكي أن يدعوني إلى منزله لأحصل على شرف المثول أمام زوجته المهذَّبة ـ المهذبة في المعاهد الغربية؟.

أليس مما يدمي القلب أن أجلس إلى مائدته وابنته اللطيفة تحدثني عن أغاني شوبان، وابنه الأديب يردد على مسامعي قصائد دي موسه، كأن الروح السائرة مع الريح لم تسكب النهوند والبيات والرست في القلب الشرقي؟ وكأنها لم تتكلم قط بلسان المجنون والشريف الرضي وابن زريق.

وبعد كل ذلك أليس مما يستوجب الغضب أن يقودني هذا «الوطنيّ الحر» إلى ردهة الاستقبال ليتابع أحاديثه السياسية ويعرض عليَّ آراءه في تضامن الأقطار العربية نيابياً واستقلالها إدارياً واقتصادياً؟.

لو قال لي هذا الوطني السياسي، الذي يمثل دورين بليدين في وقت واحد، لو قال لي ولو بشيء من النزاهة «الغرب سابق ونحن لاحقون. وعلينا أن نسير وراء السابق ونتدرج مع الدارج، إذاً لقلت له: حسناً تفعلون. الحقوا السابق ولكن الحقوه صامتين، وسيروا وراء السائر ولكن لا تدعوا بأنكم غير سائرين، وتدرجوا مع الدارج ولكن كونوا مخلصين للدارج، ولا تخفوا حاجتكم إليه وراء غربال من الخزعبلات السياسية. وماذا عسى ينفعكم التضامن في الأمور العرضية وأنتم غير متضامنين في الأمور الجوهرية، وماذا تجدي الألفة في المزاعم وأنتم متباينون في الأعمال؟ ألا تعلمون أن الغربيين يضحكون منكم عندما تحلمون الليل بالأُلفة المعنوية والجامعة الجنسية والرابطة اللغوية حتى إذا ما جاء الصباح سيّرتم أبناءكم وبناتكم إلى معاهدهم ليدرسوا على أساتذتهم ما في كتبهم؟ ألا تعلمون أن الغربيين يسخرون بكم

عندما تظهرون رغبتكم في التضامن السياسي والاقتصادي مع أنكم تطلبون إليهم أن يبدلوا المواد الخام التي تثمرها أرضكم بالإبرة التي تخيطون بها أثواب أطفالكم والمسمار الذي تدقونه في نعوش أمواتكم؟.

هذا ما أقوله لمن يسمع، ويسمع بشيء من النزاهة. أما الصمّ، أولئك الذين لا يسمعون حتى ولا همس نفوسهم، فلهم بالحصة الكبرى من عطفي وشفقتي. أما نصيبهم من صوتي فمثل نصيبي من آذانهم.

يتضح مما تقدم، ولكن بصورة سلبية، ما أحسبه أفضل العوامل التي تؤول إلى تضامن الأقطار العربية وتآلفها بل واستقلالها... أما الصورة الإيجابية فهي تنحصر في أمرين أساسيين، أولهما تثقيف الناشئة في مدارس وطنية بحتة وتلقينها العلوم والفنون باللغة العربية ـ فينتج عن ذلك الألفة المعنوية والاستقلال النفسي. وثانيهما استثمار الأرض واستخراج خيراتها وتحويل تلك الخيرات بواسطة الصناعة الشرقية إلى ما يحتاجه القوم من مأكل وملبس شرقي ومأوى شرقي ـ فينتج عن ذلك التضامن الاقتصادي ثم الاستقلال السياسي.

* * *

السؤال: «هل ينبغي لأهل الأقطار العربية اقتباس عناصر المدنية الغربية، وبأي قدر وعند أي حدّ يجب أن يقف هذا الاقتباس؟».

في مذهبي أن السرّ في هذه المسألة ليس بما ينبغي أن يقتبسه الشرق أو لا يقتبسه من عناصر المدنية الغربية، بل السر كل السر هو في ما يستطيع الشرق أن يفعله بتلك العناصر بعد أن يتناولها.

قلت منذ ثلاثة أعوام أن الغربيين كانوا في الماضي يتناولون ما نطبخه فيمضغونه ويبتلعونه محوّلين الصالح منه إلى كيانهم الغربي، أما الشرقيون في الوقت الحاضر فيتناولون ما يطبخ الغربيون ويبتلعونه ولكنه لا يتحوَّل إلى كيانهم الشرقي بل يحولهم إلى شبه غربيين، وهي حالة أخشاها وأتبرم منها

لأنها تبين لي الشرق تارةً كعجوز فقد أضراسه وطوراً كطفل بدون أضراس.

لقد طرحت الكثير من أفكاري بين ملتويات الأعوام الثلاثة الأخيرة، أما هذه الفكرة فلم تزل تلازمني، فما خشيته وتبرمت منه إذ ذاك أخشاه وأتبرم منه الآن. بل هناك أمرٌ ادعى إلى الوجل والقنوط. وهو أن أوروبا في أيامنا هذه تقلد أميركا وتتبع خطواتها بينما الشرق العربي يقلد أوروبا وينحو نحوها. أعني أن الشرق العربي قد صار مقلداً للمقلدين وظلاً للأظلال.

أعني أن الاسفنجة قد أصبحت لا تمتصُّ من الماء إلاَّ ما يتسرب إليها من الاسفنجة الأخرى، وهذا منتهى الضعف والاتكال على الغير. بل هذا منتهى الغباوة والعماية لأن الشرقيين في غنى عن الاستعطاء فضلاً عن استعطاء المستعطي.

لو كان بإمكان الشرق أن يقتبس ما يجهله بدون أن ينقلب المقتبس سماً قاتلاً لما كان يعرفه لكنت أول الداعين إلى الاقتباس. ولو استطاع الشرقي أن يستعير ما يحتاجه بدون أن يجعل المستعار قبراً لما كان حاصلاً عليه لكنت من مؤيدي الأخذ والنقل والاحتذاء، ولكنني نظرت فرأيت الفطرة المبدعة في نفس شرقي قيثارة دقيقة الأوتار ذات قرارات تختلف بطبيعتها عن كل قرار في كل وتر من كل قيثارة غربية، والشرقي لا يستطيع الجمع بين نبرات وسكنات نغمين متباينين بدون أن يفسد أحدهما أو كليهما.

كثيراً ما نسمع السطحيين يقولون «هوذا اليابان قد اقتبست المدنية الغربية فتقدمت وأفلحت وعظم شأنها حتى صارت تضاهي أعظم الأمم وأقواها».

ولكن اليابان في شرع حكمائها ومفكريها وأدبائها قد أضاعت مدنيتها الخاصة بها عندما تمشت وراء المدنية الغربية، ويقولون أن الشعب الياباني فقد عقليته وسليقته وأخلاقه وفنونه وصنائعه وراحة قلبه عندما انصرف إلى تقليد أوروبا وأميركا. ويقولون أن انتصارات اليابان العسكرية كانت بالحقيقة

انكسارات معنوية ساحقة. ويقولون أن المدرعات والمدافع والآلات التي تعلموا كيفية صنعها من المانيا والولايات المتحدة قد هدمت الجميل والنبيل والحيوي والنافع في المدنية اليابانية ولم تثمر غير البشاعة والسماجة والثعلبة والسخافة.

* * *

في الشرق، في منزلنا القديم، كنوز وذخائر وطرائف لا عداد لها ولكنها مشوشة متراكمة محجوبة بغشاءٍ من الغبار. ومن المعلوم أن الغربيين قد اتقنوا فن الترتيب حتى بلغوا أقصى درجاته، فهم إن رتبوا عيوبهم ظهرت كأنها حسنات جليلة، وإن رتبوا حسناتهم بدت وكأنها معجزات رائعة، فإذا كان لا بدّ من الاقتباس فلنقتبس هذا الفن عن الغربيين بشرط ألا نقتبس سواه.

ـ لكم لغتكم ولي لغتي ـ

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي.

لكم منها الألفاظ وترتيبها، ولي منها ما تومىء إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه.

لكم منها جثث محنَّطة باردة جامدة، تحسبونها الكل بالكل، ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل كل قيمتها بالروح التي تحلُّ فيها.

لكم منها محجّة مقرَّرة مقصودة، ولي منها واسطة متقلبة لا أستكفي بها إلا إذا أوصلت ما يختبىء في قلبي إلى القلوب وما يجول في ضميري إلى الضمائر.

لكم منها قواعدها الحاتمة، وقوانينها اليابسة المحدودة ولي منها نغمة أحوّل رناتها ونبراتها وقرارتها إلى ما تثبته رنَّةٌ في الفكر، ونبرةٌ في الميل، وقرارٌ في الحاسة.

لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات، ولي ما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم.

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي، وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، ولي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطىء فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله، أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه.

لكم منها الشعراء الفحول الفطاحل الخناذيذ، ومن صدَّرهم وشطرهم وخمسهم وذيّلهم وشرحهم، ولي منها ما يتمشى متهيباً خجلاً في قلوب الشعراء الذين لم ينظموا بيتاً ولم ينثروا سطراً.

لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من مات وهو في الرحم، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء، ويأنفُ من تهنئة من يستدعي الشفقة، ويترفع عن هجو من يستطيع الاعراض عنه، ويستنكف من الفخر إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى الاقرار بضعفه وجهله.

* * *

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم من لغتكم «البديع» و «البيان» و «المنطق»، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب، ودمعة في جفن المشتاق، وابتسامة على ثغر المؤمن، واشارة في يد السموح الحكيم.

لكم منها ما قاله سيبويه والأسود وابن عقيل ومن جاء قبلهم وبعدهم من المضجرين المملين، ولي منها ما تقوله الأم لطفلها، والمحبُّ لرفيقته، والمتعبد لسكينة ليله.

لكم منها «الفصيح» دون «الركيك» و «البليغ» دون «المبتذل» ولي منها ما يتمتمه المستوحش وكله فصيح، وما يغص به المتوجع وكله بليغ، وما يلثغ به المأخوذ وكله فصيح وبليغ.

لكم منها «البنيان المرصوص» ولي منها أسراب من الشحارير والبلابل تتطاير وتنتقل مرفرفة بين حقول الخيال ورياضه.

لكم منها «القلائد الفضية» ولي منها قطر الندى، ورجع الصدى، وتلاعب النسيم بأوراق الحور والصفصاف.

لكم منها «الترصيع» و «التنزيل» و «التنميق» وكل ما وراء هذه البهلوانيات من التلفيق، ولي منها كلام إذا قيل رفع السامع إلى ما وراء الكلام، وإذا كتب بسط أمام القارىء فُسحاً في الأثير لا يحدها البيان.

لكم منها ماضيها وما كان في ماضيها من الأمجاد والمفاخر، ولي منها حاضرها ومستقبلها بما في حاضرها من التأهب وما سيكون في مستقبلها من الحرية والاستقلال.

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم لغتكم عازفاً يتناولكم عوداً فيضرب عليكم أنغاماً تختارها أصابعه المتظلفة، ولي من لغتي قيثارة أتناولها فأستخرج منها أغنية تحلم بها روحي وتذيعها أصابعي.

ولكم أن تسكبوا لغتكم بعضكم في مسامع بعض ليسرّ ويعجب بعضكم ببعض، ولي أن أستودع لغتي عصفات الريح وأمواج البحر، فللريح آذان أشدّ غيرة على لغتي من آذانكم وللبحر قلب أربأ بها من قلوبكم.

ولكم أن تلتقطوا ما يتناثر خرقاً من أثواب لغتكم، ولي أن أمزق بيدي كل عتيق بالٍ، وأطرح على جانب الطريق كل ما يعيق مسيري نحو قمة الجبل.

ولكم أن تحنطوا ما يبتر من أعضائها المعتلة، وأن تحتفظوا به في متاحف عقولكم، ولي أن أحرق بالنار كل مفصل مشلول.

❊ ❊ ❊

لكم لغتكم ولي لغتي.

لكم لغتكم عجوزاً مقعدة، ولي لغتي غارقة في بحر من أحلام شبابها.

وما عسى أن تصير إليه لغتكم وما أودعتموه لغتكم عندما يرفع الستار عن عجوزكم وصبيتي؟.

أقول أن لغتكم ستصير إلى اللاشيء.

أقول أن السراج الذي جفّ زيته لن يضيء طويلاً.

أقول أن الحياة لا تتراجع إلى الوراء.

أقول أن أخشاب النعش لا تزهر ولا تثمر.

أقول لكم أن ما تحسبونه بياناً ليس بأكثر من عقم مزركش وسخافة مكلسة.

أقول أن القيظ في نفوسكم يسيركم مرغمين إلى مستنقعات الكلم.

أقول إن الصلابة في قلوبكم تخضعكم إلى الرخاوة في ألسنتكم، والصغارة في خيالكم تبيعكم عبيداً من الثرثرة.

أقول لكم أنه لا ينتهي هذا الجيل إلاّ يقوم لكم من أبنائكم وأحفادكم قضاة وجلاّدون.

أقول لكم إنما الشاعر رسول يبلغ الروح الفرد ما أوحاه إليه الروح العام، فإن لم يكن هناك رسالة فليس هناك من شاعر.

وأقول إنما الكاتب محدّث صادق، فإن لم يكن هناك من حديث صحيح مقرون ثابت فليس هناك من كاتب.

أقول لكم أن النظم والنثر عاطفة وفكر وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة.

والآن وقد طلع الفجر، أتحسبون أنني أشكو لغتكم لأبرّر لغتي؟ لا والذي جعلني ناراً ودخاناً بين عيونكم وأنوفكم.

إن الحياة لا ولن تحاول تبرئة نفسها أمام الموت، والحقيقة لا ولن تشرح ذاتها لدى البُطل، والقوة لا ولن تقف أمام الضعف. لكم لغتكم ولي لغتي.

مقال لأمين الريحاني كتب سنة ١٩٢٧

التجدد

ليس التجدد في الانشاء أن ننبذ القديم كله. وما ذلك بالممكن إلا إذا كتبنا بالأسبيرنتو أو باللغة المسمارية.

وليس التجدد أن ننبذ بعض التعابير المألوفة؛ أو نهمل بعض الحروف المصطلح عليها، أو نزدري الألفاظ المختارة أو الديباجة الناصعة.

وليس التجدد أن نفرّ من جديد في سماجة وركاكة، فنثب، وثبة واحدة، إلى المعلقات والوحشي من الشعر والنثر.

وليس التجديد في العود إلى الترسل المتكلف والتنطع.

وليس التجدد في الرجوع إلى القاموس، فنحفر في آثاره القديمة، لنظفر بالألفاظ الغريبة، ألفاظ نخر السوس عظامها وأكل الصدأ قلبها، فنحلّي بها أسلوبنا ليقال أننا من المجددين.

ليس من التجدد في شيء أن نكتب «فحسب» بدل فقط، و «حفل» بدل احتفال، و «بسمة» بدل ابتسامة، و «افتأت» بدل اعتدى، و «متمدين» بدل متمدن.

ليس التجدد في التنطع وليس التجدد في الركاكة.

أهم ما في التجدد صحة النظر. إن الحياة مثل الموشور، كثيرة الزوايا والوجوه. فيجب أن ننظر إليها اليوم من المواقف التي نظر إليها الأقدمون، ومن المواقف التي أهملوا أو جهلوها. وأننا أبناء هذا الزمان لنرى الحياة وقد ازدادت أسباباً، ولم تزدد سنين. فالاحاطة بها اذن تستوجب أسلوباً قوامه الجلاء والايجاز والصراحة. من التجدد، اذن، أن ننظر إلى الحياة من وجهها كلها فنتفهم ما نستطيع، ونستمتع بما نستطيع.

ومن التجدد أن يكون للأديب عين الناقد، وفكر العالم، وقلب الشاعر، وروح الصالح الأبر.

ومن التجدد ألا نلجأ إلى الطابع المدرسي في البلاغة والبيان، لنريّح القرّاء من «خُفّي حنين» ومن «قاب قوسين»!.

ومن التجدد أن نحيل كذلك على التقاعد تلك الصور الشعرية ـ الثغر الذي كُون من خلايا النحل، والشعر الذي هو قطعة من الليل، والقد الذي قُدّ من البان.

ومن التجدد في الشعر أن تكون القصيدة جسماً حياً، لها أول ولها آخر، فلا تقرأ طرداً وعكساً على السواء.

ومن التجدد في النثر أن ننهج منهج المحدث، فلا نتكلف الفصاحة التي تحول، غالباً، دون الفائدة التي نتوخّاها.

ومن التجدد، إذا رغبنا في الاستعارة، أن نأخذها من لوح الوجود لا من الكتب.

ومن التجدد أن يكون بياننا ـ وأن خلا من السحر ـ قريباً من حياتنا الواقعية، له صلة نابضة بأحوالنا وعاداتنا، وممثلاً لروحنا الاجتماعية والوطنية.

ومن التجدد أن نقلع عن المقدمات السخيفة، والديباجات المملة،

والتنميقات الفارغة، وبكلمة أخرى، أن نبعد عن اللولبيات البيانية كلها.

ومن التجدد ألا نتخم عبارتنا بالصور الخيالية والاستعارات، فنقول مثلاً: «هصرت يد المنون غصناً يانعاً من شجرة الفضل في بستان الأدب». يا لضيعة الوقت والحبر والورق والحروف المطبعية! حسبنا أن نقول: «مات الشاب الأديب فلان».

إذا كانت المحافظة على اللغة لا تقوم إلا بمثل هذه الترهات وبمثل ذلك التنطع، فأسفي على اللغة وعلى المحافظين.

إن المجددين الحقيقيين هم المتشيعون للحقيقة والذوق قبل كل شيء، هم المجددون في طريقة الفكر وطريقة الانشاء معاً، فينبذون من القديم البالي والعقيم، ويتتبعون الجمال والفن.

العوامل الثانوية في تدهور النثر المعاصر:

ـ الرواية

لم يكن التأرجح بين الأدبين: العربي القديم، والغربي الحديث، أي بين التراث والحداثة بمعنى من المعاني، مقتصراً على نوع مستقل من الفنون، إذ لم يخل ميدان أدبي من صراع محتدم بين هذين الاتجاهين، ولم يكن مجال الرواية في فضاء قصي، إلا أنه كان في مبتدئه مطلع عصر النهضة امتداد لنوع خاص من فنون الرواية، وهو ما اصطلح عليه بالرواية التعليمية، وهذا النوع من أقدم الفنون في تاريخ الأدب العربي، لم يهدف أربابه العناية بالفنية الروائية فيه، أو جعله حقلاً تطبيقياً لتقنيات السرد الروائي، بقدر ما كان يهدف إلى جعل بناء الرواية مطية إلى التعليم والتثقيف، على شاكلة ما نجده في منظومة الأراجيز، فأصحابها لا يبغون من خلالها إحداث الفنية الشعرية، بل عرض مسألة أو جملة مسائل ضمن قصيدة، ويعجبني هنا تقسيم بعضهم القصيدة إلى شعر يحاور المشاعر ويخاطبها، ونظم ليس فيه من الشعر عدا تقطيع وأوزان.

وفي وسط عام لا اهتمام له إلا بالقصص الشعبية، كألف ليلة وليلة، والزير سالم، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه، وغارق حتى أذنيه بالجهل والتخلف، يبدو من الطبيعي أن يصار إلى استنبات الرواية التعليمية في المقام الأول، وهو ما أدرك جدواه وأهميته، رفاعة رافع الطهطاوي عبر ترجمته لرواية وقائع تليماك، وهو لم يقدم بدافع ما تضمنه من عناصر روائية، أو لاحتوائها إشكالية مطروحة في الثقافة العربية آنذاك، بل ترجمها لما اشتملت

عليه من المعاني الحسنة مما هو نصائح الملوك والحكام، ومواعظ لتحسين سلوك عامة الناس تارة بالتصريح وطوراً بالتوضيح كما ذكر في المقدمة[1].

والمفارقة التي تستوقفنا هنا هي لماذا لجأ الطهطاوي إلى الثقافة الغربية ليستمد منها ما تكثر نماذجه في تراثنا العربي والإسلامي، مما هو أقرب إلى وجدان الأمة وروحيتها، مثل سراج الملوك للطرطوشي، والتبر المسبوك في نصائح الملوك للغزالي، والجوهر النفيس لابن الحداد، وتحفة الملك للطرطوشي، وغيرها كثير علماً أن وقائع تليماك تعجُّ بالميثولوجيا اليونانية وهو ما يمكن أن يسبب حساسية في الوسط الإسلامي، إلا أن شفافية هذا الحضور الميثولوجي، ومسبوقيته بمثيلها في التراث الإسلامي عندما ترجم الفردوسي الشاهنامة جعل من هذه العناصر حاضرة غائبة في ذهن القارىء، الذي انشغل للتو في الهجوم المباشر على الاستبداد السياسي في العالم العربي وراء دعوة الاتحاد والتآزر بين الرعية.

وإلى جانب وقائع تليماك وضع الطهطاوي كتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ليصب في نفس الاتجاه التعليمي، هذا إذا تنزلنا وأدرجناه ضمن فنون الرواية؛ إذ لم يبد فيه الطهطاوي أحاسيسه ومشاعره تجاه المجتمع الذي وفد إليه، فهو أشبه بكتاب علمي جاف، الوصف فيه باهت.

وليس عصياًاكتشاف أسلوب السجع في كتب الطهطاوي حتى في العنوان، كما نلاحظ كيف أن الطهطاوي أقرَّ أو كاد بأستاذية أوروبا في مجال التعليم والمعرفة والعلم، في الوقت الذي نجد معاصراً له تقريباً، وهو الجبرتي، يقف من الأوروبيين موقفاً معادياً كما ذكر في تاريخه «عجائب الآثار».

وعلى خط التأسيس للمرجعية الغربية ـ أو هذا ما آلت إلي الأمور فيما

(١) راجع وقائع تليماك ص٣، عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، المعارف ١٩٦٣.

بعد ـ انبرى علي مبارك في روايته «علم الدين» للإشادة بالعلوم الغربية، أما ما الذي يدفع علي مبارك ليقول ما يريد أن يقوله معرفياً في قالب روائي؟ فهذا ما يحدثنا عنه هو في مقدمة الرواية، وفيها يظهر ميل الروح العربية واتجاهاتها آنذاك، قال:

... وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة، فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان لا سيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال، فحداني هذا أيام نظارتي لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيراً من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفواً بلا عناء حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة.... فجاء كتاباً جامعاً اشتمل على غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية في العلوم الشرعية، والفنون الصناعية وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر... مفرغاً في قالب سياحة شيخ عالم مصري وسم بعلم الدين مع رجل إنكليزي كلاهما هيان بن بيان نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية»(١).

وفي اختياره لبطله شيخاً من شيوخ الأزهر، محاولة لاستمالة المعارضة التي وقفت في سبيل توجهاته ومحاولاته إدخال العلوم الحديثة إلى الأزهر، على أن الرواية تذكرنا بأبطال المقامات في الأدب العربي، لكن من غير أن يشغلهم علي مبارك بالكدية، ليجعل من بطله شخصية انتقائية تقبل مليح العادات في المجتمعات الأوروبية وتعرض عن قبيحها، وهي صورة سنجد لها تطوراً في رواية عيسى بن هشام.

والرواية بعد تعليمية واضحة المعالم، وهي أقرب للسيرة الذاتية

---

(١) علم الدين، المقدمة.

المفترضة إلى جانب السيرة الذاتية التي كتبها، فشخصياتها يدلفون بالعلوم التي يريد علي مبارك نفسه في المجلدات الثلاثة للرواية أن يذكرها ويستعرضها، إنما جاءت بأسلوب علمي جاف، أو على الأقل هذا ما قدر عليه.

وكان علينا أن ننتظر إلى أوائل القرن العشرين ليطالعنا المويلحي بروايته على المنهج التعليمي والتثقيفي أيضاً «حديث عيسى بن هشام»، التي نسجها على أسلوب المقامات في التراث العربي، فعيسى بن هشام هو الشخصية نفسها في مقامات بديع الزمان الهمداني، وفي كلمة حديث في العنوان شائبة انتفاضة على طغيان وجمود علم الحديث في الأزهر الذي لا ينبغي، في نظر علي مبارك، أن يقتصر على المأثور، بل يجب أن يتعداه إلى المجال التعليمي.

غير أننا بهذه القفزة التي تجعل حديث عيسى بن هشام الخلف لعلم الدين ووقائع تليماك، نتجاوز أثراً بالإمكان إدراجه ضمن سلسلة الرواية التعليمية، أعني ما كتبه الشدياق في الساق على الساق، وربما بعض كتبه الأخرى، وإن كانت مما يغلب عليها الجفاء العلمي، وربما لأجله لم يعرها دارسو الأدب الروائي في عصر النهضة أهمية، إلا أنه تعليل أكبر من المدعى، فالعلة نفسها موجودة عند غير الشدياق!!!.

على أي حال تنتظم رحلة المويلحي في نسق ما سبقها تعليمياً، لكنها تفارقها وتنفصل عنها بإعراض الثقافة العربية وخروجها من عصر الانبهار بالحضارة الغربية إلى لملمة شعث المجتمع العربي الوليد، والاهتمام بمظاهره وقضاياه فحسب، بعدما كان التوجه قبل ذلك وصف ظواهر المجتمعات الأوروبية ومدنه، ولا غرو في ذلك، فالمقامة كفن كان الهدف منه، أو كان من أهدافه تقديم وجوه الحياة الاجتماعية، وصور الفساد فيه، على نحو ما نراه في المقامة النيسابورية، التي تقدم صورة غاية في الدقة لفساد جهاز القضاء في عصر بديع الزمان، فتشكلت المقامة في إطار النقد

الاجتماعي أولاً وبالذات، والفائدة اللغوية ثانياً وبالعرض، والمويلحي نفسه يصرح بذلك في المقدمة، إلا أنا لا نجد في ألفاظه المسجوعة أي تقعُّر، أو جنوح إلى الغريب مع قصر الجمل، وهو ما يقربه من أسلوب الجاحظ. ونفس تلك الرؤية نجدها في ليالي سطيح للشاعر حافظ إبراهيم، ومع فرح أنطون نرى نفس الأسباب أيضاً التي ألجأت علي مبارك إلى استعمال الأسلوب الروائي في عرض إشكالياته الاجتماعية والفكرية، وهي نفس الأسباب التي ستؤثر فيه، وتدعوه إلى اعتزال أسلوب المقالات المنطقية التي حشدها في مجلته «الجامعة» قال:

«ولما وصلنا في إبراز مواد «الجامعة» إلى المواضيع المهمة التي تكمل مباحثها السابقة، خطر لنا أن نهجر أسلوب المقالات المنطقية، والفصول المتفرقة إلى أسلوب الرواية لأنه أجمع وأوعى، فضلاً عن كونه أشد تأثيراً، وأحسن وقعاً. فعزمنا بحوله تعالى على إبراز عدة روايات كل واحدة منها تبتدىء وتنتهي في جزء واحد تسهيلاً لمطالعتها...

وسيكون اهتمامنا فيها بالمبادىء والأفكار مقدماً على الاهتمام بالحوادث والأخبار، وقد سميناه هنا رواية على سبيل التساهل لأنه عبارة عن بحث فلسفي اجتماعي في علائق المال والعلم والدين وهو ما يسمونه في أوروبا بالمسألة الاجتماعية، وهي عندهم في المنزلة الأولى من الأهمية، وربما قيل إن هذا الموضوع غير لاصق بنا كل اللصوق لأن المسألة الاجتماعية لا تزال صغيرة عندنا....[(١)].

وإلى جانب روايته، المدن الثلاث، العلم، الدين، المال، يطالعنا فرح أنطون بروايته والتي تصب في نفس الاتجاه التعليمي، الوحش الوحش الوحش، أو سياحة في أرز لبنان، إلا أن عناصر الرواية في كلا الروايتين ضعيفة.

---

(١) مقدمة روايته المدن الثلاث.

وأحسبك أخي القارىء تلوي برأسك متسائلاً، أين كنا، وأين صرنا؟!!! وإذا كنا قد تكلمنا عن النثر العربي وما طرأ عليه من تغيرات وصولاً إلى عصر النهضة العربية، وبالتحديد إلى عصر الظاهرة الجبرانية والأدب المهجري، فلماذا هذا الحديث عن تاريخ الرواية في الأدب العربي المعاصر، وما شأن هذا الكلام بما نحن فيه؟.

رويدك أخي، فنحن بصدد جلاء دور الرواية الحديثة في تدهور النثر العربي، وقد ذكرنا ابتداء أمرها مع الطهطاوي وعلي مبارك وحافظ إبراهيم وفرح أنطون، ضمن ما اصطلح عليه بالرواية التعليمية، وهي إلى هذا الحدِّ، وإن كانت تسرد بأسلوب مسجع، أو مستطرد على الطريقة الجاحظية، إلا أنها كانت تؤدي فائدة معرفية، مع غض النظر عن تقييمنا لها، وما تؤول إليه.

وبعد فرح أنطون، تغير مسار الرواية، واتخذ منعطفاً آخر على يد جرجي زيدان، ولست أتكلم هنا عما يسمونه فنية الرواية فحسب، بل عن دورها معرفياً قبل الانتقال من فرح إلى زيدان، لأننا سنشهد مع زيدان عودة إلى ما كان يعاب في عصور الانحطاط، ومن جملتها الجنوح إلى صنوف التسلية والترفيه والإلغاز بالشعر والنثر والعدد، وما شاكل ذلك مما مرَّ ذكره، ونذكر أن أصل وجود الاندفاع إلى التسلية والترفيه غير معدول عنه، أما أن تنتشر هذه المظاهر على حساب ما هو أهم في نهضة الأمة وانبعاثها فهذا لا يكون.

على كل حال، فمع زيدان بدأت العناصر الروائية بالظهور إلى جانب الغاية التعليمية، وقد اشتهر زيدان بالرواية التاريخية، وتتضح السمات البارزة لهذا التيار من المقدمة التي كتبها جرجي زيدان لرواية الحجاج بن يوسف الثقفي والتي يقول فيها: «وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً

لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ، حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة فجرَّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القرَّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة، بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق».

ويبدو أن جرجي زيدان متأثر في اتجاهه هذا «بألكسندر دوماس» الأب الذي أعطى الرواية التاريخية طابعاً شعبياً في الأدب الفرنسي، وكتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسي تسير بالقارىء من عصر لويس الحادي عشر إلى عودة الملكية[(١)].

لكن، وكما يصرح زيدان، فإن كتَّاب الفرنجة يجعلون التاريخ في خدمة الفن، أما هو فيجعل التاريخ خادماً للفن!!!.

وسنجد أن الروائيين العرب بعد الحرب العالمية الثانية ينحون منحى زيدان في الرواية التاريخية، أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل....

ولا يفوتنا أنه من خلال الرؤية النقدية لأعمال زيدان، نقول كما قال النقاد من أن جرجي زيدان حين يختار موضوع رواياته لا يلجأ إلى الفترات المشرقة التي تمثل أمجاد التاريخ العربي دائماً ولكنه يختار المواقف الحساسة التي تمثل صراعاً بين مذهبين سياسيين، أو بين كتلتين تتصارعان على النفوذ

(١) راجع، ڤان تيجيم، الرومنطيقية، ترجمة بهيج شعبان ٩٩.

والسيطرة فهو في الوقت الذي يحدثنا فيه عن فتاة غسان، لا نجده يتعرض لفترة ظهور الإسلام في عهد الرسول، ولا لفترة انتشار الإسلام وفتوحاته في عهد خلفائه، وإنما يعبر هذه الفترة ليقدم لنا مجموعة من الروايات تمثل الصراع السياسي في عهد بني أمية وآخر عهد عثمان وهي «عذراء قريش» و «غادة كربلاء» و «الحجاج بن يوسف»، وهو لا يختار من العصر العباسي الأول، إلا شخصية أبي مسلم الخراساني التي تمثل الصراع بين العناصر العربية والفارسية، والعباسة التي تمثل الصراع بين الرشيد والبرامكة، وشخصيتا الأمين والمأمون وهما يمثلان عودة الصراع بين العرب والفرس من جديد.. إلخ. وهذا الاختيار الذي يعمد فيه جرجي زيدان إلى فترات الصراع كان يساعده ويسهل مهمته في الجانب الروائي لعمله لأنه يقدم له الحوادث المتنوعة والمغامرة ويقدم له الشخصيات الخيرة والشريرة التي يستغلها في القصة الغرامية، كما يكشف هذا الاختيار ما سبق أن قدمناه من أن جرجي زيدان لا يتجه إلى التاريخ العربي والإسلامي بإحساس قومي يدفعه إلى إبراز أمجاد هذا التاريخ، وإنما يقصد إلى تعليم التاريخ وتسلية قارئة ليس إلا. ولعل هذا ما حمل بعض المؤرخين على اتهامه بأنه تأثر في نظرته إلى العالم الإسلامي تأثراً خفيفاً بنظرة بعض المؤرخين الغربيين، من حيث إنصاف الشعوب الأعجمية ووضع هالات مثالية حول الأديرة والرهبنة، وتصوير الخلفاء تصوير الوصوليين الذين يضحون في سبيل الملك بأقرب الناس إليهم»(١).

ولا عجب أن رأى زيدان أن عنصر التشويق ضرورياً في الرواية، فالقراء ما زالوا يتذوقون الأدب الشعري الممتلىء بقصص الحب والغرام، كألف ليلة وليلة. ويبدو أن هذه الروح التي تجنح إلى الترفيه والتسلية، هي الغالب في الروح العامة للجماهير، إذا ما عتم أن شق الاتجاه الترفيهي في

---

(١) راجع، محمود حامد شوكت، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ص ١٤٥. مصر.

الرواية طريقه، وأخذت تنسحب الإشكاليات التي كانت تشغل بال القدماء في سبيل النهضة، إلى حاشية الاهتمام فغدت رهينة الإهمال.

ولما كان تراثنا العربي محلاً نسبياً من الكتب المذكورة عدا بعض القصص الشعبية مثل ألف ليلة وليلة، والزير سالم، وفيروز شاه، وسيف بن ذي يزن كما ذكرنا، وهي كتب لم تكن تعني بالذود عن الحياض، ونشر الأمجاد، إلا ما تنسجه المخيلة، وتلوكه الواهمة.

ولما كان قد استتب في ذهنية الثقافة العربية التفوق الغربي ومرجعية الغرب في كثير من الميادين، ولما كانت السياسة التعليمية في البلاد، لا تؤدي إلا إلى خلق طائفة كبيرة من الناس يقدرون على القراءة والكتابة لكنهم لا يتمتعون بقدر مناسب من الوعي يدفعهم إلى التنبه لمشاكل النهضة في بلادهم، كان من الطبيعي، والحال كذلك، أن تتوجه العقول تلقاء الإنتاج الغربي في حقل الرواية، ومنذ ذلك الوقت بدأ عصر جديد في الثقافة العربية العامة، عصر الرواية المترجمة رواية التسلية والترفيه ذات الطابع الجماهيري، وهو الطابع الذي لا يحمل فكراً عميقاً، ويركِّز على المغامرات العجائبية والغرائبية والغرامية في مجتمع محافظ في تقاليده الاجتماعية، والتي كان يعكس الإقبال عليها خيبة أمل ازاء ما أنتجه كبار المثقفين، كما كان لفشل الثورة العرَّابية دور كبير في الاحباط النفسي العام، ولا يمكن تلافي هذا الإحباط إلا عبر منظومة ترفيهية شاملة تستقرأ الرغائب لا الوقائع. فكانت الموضوعات المطروحة، وضعف الترجمة، واتسام الأصول المترجمة بالأطناب الممل وغير ذلك، سيئات تضاف إلى النثر العربي كما سيأتي.

كان كم الترجمات بحجم يدعو إلى الهلع، وكانت تنتشر بين الناس وبين أنصاف المثقفين كالنار في الهشيم، وكانت تزيد مع اتساع احتكاك آدابنا بالآداب الأوروبية، واتساع مساحة اتصالنا بها، وخاصة الأدب الفرنسي،

الروسي والانكليزي، فاشتدت حركة النقل حتى بلغت ما يزيد على عشرة آلاف قصة[1].

ويحدثنا لويس شيخو عن نوع هذه الترجمات فيقول: ... أما المطبوعات المنفردة فإن التسعين في المائة منها روايات يغلب عليها الغرام معربة عن الروايات الأوروبية القليلة الجدوى الشائنة للآداب[2].

وكان لمصر السيادة في هذا المضمار حتى في عصر استقلال الرواية العربية، وقد برز في هذا الاتجاه فيما بعد محمود تيمور وطه حسين ومصطفى لطفي المنفلوطي وإبراهيم المازني والسباعي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم... وفي الشام برز جبران ونيعمة ومارون عبود وتوفيق يوسف عواد وخليل تقي الدين وسهيل إدريس وغيرهم.

وما زال هذا الاتجاه في العالم العربي في نمو مطرد إلى جانب الشعر الحديث والأدباء يتسابقون في هذا المضمار كأنه مفتاح وعينا وتقدمنا ورقينا.

ولندع زيدان يحدثنا عن هذه الظاهرة الأدبية، يقول:

ومما نقل من الآداب الافرنجية في هذا العصر القصص، وقد فعل نحو ذلك نقلة العصر العباسي فنقلوا عن الفرس قصصاً وحكايات كثيرة، أشرنا إليها فيما تقدم من هذا الكتاب. وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذا الكتب عن الفرنسية والانجليزية والإيطالية وهي تسمى في اصطلاح أهل هذه الزمان «روايات». والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يراد بها التسلية. ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها. على أنهم نقلوا بعض روايات، وأشعار: شكسبير،

---

(١) راجع مقال لأغناطيوس كراتشوكوفسكي في مجلة الرسالة السنة الرابعة صفحة ١٦٦٩.

(٢) الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين ٩٢، مصر.

وهيكو، ودوماس، ومولير، وشاتوبريان، ولافونتين، وراسين، وكورنيل، وفيلون، وغيرهم.

وقد رحب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات، لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق، وسيف بن ذي يزن، والملك الظاهر، وبني هلال، والزير سالم ونحوها. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة، وألف ليلة وليلة ـ فوجدوا الروايات المنقولة عن الافرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر فأقبلوا عليها.

ثم عمد الكتّاب إلى التأليف في هذا الفن من عند أنفسهم تقليداً للافرنج. ومن أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مراش الآتي ذكره. ثم سليم بطرس البستاني ألّف بضع روايات تاريخية نشرها في الجنان. ثم ألّف صاحب الهلال سلسلة روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى الآن صدر منها ١٧ رواية غير رواياته الأخرى. وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن. وهو على كونه مقتبساً من الافرنج فقد كان عند العرب من قبل، كما قدمنا في غير هذا المكان[(١)].

استدعت هذه الظاهرة كبار المثقفين للوقوف في وجهها، والنعي على جماهير القراء تأثرهم بهذا التيار الجارف، وإعراضهم عن قراءة الكتب العلمية والاجتماعية، يقول فتحي زغلول معللاً:

«... من المقرر أن ميلنا إلى مطالعة المؤلفات التي من هذا القبيل (المؤلفات العلمية) ضعيف حتى في هذه الأيام وأن المشتغلين بنشرها من أشقى العاملين، ولكن الذي لا يأخذ الأمور بظواهرها يعلم أن انزواء رغبة الناس عن مطالعة المؤلفات المفيدة ومللهم من العلم بما يجري في الوجود من تقدم الأمم بترقي المعارف، واتساع نطاق التربية والتعليم لم يكن

(١) زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ٤/٢٠٨، مصر.

ناشئاً عن بغضهم للعلم، أو نفورهم من القائمين بنشره، وإنما هو مسبب عن طول زمن الترك الناشىء عن الضعف العام الذي ألمَّ بروح الشرقي منذ أجيال طويلة حتى أمات ملكة حب الاستطلاع. وهذا هو السبب في الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات»[١].

وفي حماس الداعي إلى تغيير سياق الروايات الغربية المترجمة عن المسار الخيالي إلى المسار الواقعي، دعا فؤاد أفرام البستاني في مقدمة كتابه «على عهد الأمير» إلى معالجة القضايا الواقعية التي يعرفها الناس، وتتصل بشؤون حياتهم فقال: ليعرِّب روائيونا، إذا أبوا إلا التعريب، الروايات الملأى بالأفكار الفلسفية والآراء الاجتماعية، فهذه تعوزنا وحدها، وليضربوا صفحاً عن تلك الأقاصيص التي لا قيمة أدبية لها، والتي تنشرها الجرائد اليومية في مؤخرها تفكهة لطبقة معلومة من الشعب، تبيعها بفلس أو فلسين في محطات القطار وعلى معابر السبل[٢].

وزاد الطين بلَّة أن الصحف والمجلات ولأغراض عدة سياسية، ودعائية واقتصادية كسباً للربح، أخذت تنشر حلقات مسلسلة لروايات الغرام، والروايات البوليسية، جذباً للقراء واستمالتهم، وكان عدد هذه المجلات والصحف والمسامرات أكثر من أن يحصى في مصر والشام.

وفي وسط هذه الظواهر، بدت الحياة الأدبية العربية غاصَّة بنفايات الآداب الأوروبية والأجنبية، وسوقاً داعرة لاستهلاك فضلاتهم، ومعرضاً لترويج ما قبح من أفاعيلهم، وعبثاً حاولت مجلة المقتطف للحد من ذلك والتحذير منه، حيث أبدت في مناسبات عديدة استنكارها لقراءة الروايات الغرامية لأثرها السيء على المراهقين؛ وموجهة النصح إلى الأولياء لتشجيعهم على قراءة الموضوعات العلمية النافعة التي تنضج العقل؛ لكي لا

---

(١) راجع مقدمة كتابه المترجم، سر تقدم الإنجليز السكسونيين.
(٢) راجع على عهد الأمير، المقدمة ص ٥ ط ٢ المطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٤٠.

يتاح لهم الوقت الكافي لقراءة القصص المفسدة للأخلاق، لكن التيار كان جامحاً، إذ سرعان ما غيرت المجلة نفسها سياستها، وانبرت تنشر هذه القصص على صفحاتها في استجابة منها لنداء العصر ورغبة القراء.

وفي عرض هذه الظاهرة الجموح أيضاً، فشت السرقات الأدبية حين كان المترجم يخفي اسم المؤلف، واللغة التي ترجم عنها، وينسبها إلى نفسه بعد أن يكسبها اسماً عربياً، ويغيِّر فيها اختصاراً أو حذفاً أو زيادة، كل ذلك وغيره كان المترجم يبرره بضرورة موافقة الذوق العام، ولم يكن يتورع لذلك عن الترجمة بالعامية كما فعل محمود طاهر في روايته «عذراء دنشواي» ومحمد حسين هيكل في روايته «زينب» التي عدها النقاد الضوء الأول للقصة الفنية العربية.

وإذا أراد المترجم الفذلكة ترجم بالفصحى المثقلة بالبديع السائد آنذاك، وقد بلغ ببعضهم التحوير في الرواية المترجمة حداً لا يربطها بالأصل إلا خيط رفيع، وقد شهد الدكتور عبده المصري، أن كتابنا يأخذون القصص الغربية، ويفعِّلون حوادثها على محيطهم، فجاءت قصصهم افرنجية تلبس الجلاَّبية والغنباز والشروال، فتأتي لا شرقية ولا غربية(١).

ويمثل المنفلوطي أنصع الأمثلة على تصرف المترجم بالنصوص، ومع أنه لم يترجمها هو؛ لأنه لم يكن يجيد أي من اللغات الأجنبية، فقد عبث بها تغييراً، وتحويراً، واقتباساً، وفوق ذلك، حظي أسلوبه بالشهرة والاحترام، لما امتاز به بالإغراق العاطفي، والاعتماد على ضروب التأكيد والغلو والتفصيل والتكرار والترادف، والعجب أن أسباب الشهرة هذه هي ما عابه عليه المازني في نقده لآثاره(٢).

وبعد الحرب الأولى برز طاهر لاشين وعيسى عبيد وتيمور، فرقوا

---

(١) راجع، مارون عبود والصحافة ١٧ بيروت.
(٢) راجع المازني، الديوان ٢/ ٢٢ ـ ٣٢.

بالرواية إلى مستوى فني أرفع قليلاً مما كانت عليه، ثم برز بعدهم جيل العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم، وغيرهم، ممن انعكس معهم الأدب الفرنسي والإنجليزي، والروسي في مرآة عربية، وكان الأدب الفرنسي بالذات ممثلاً بموباسان وقصة البوساء وغادة الكاميليا نموذج الاحتذاء لسنوات طويلة، ومن جرَّاء ذلك تضخم الانتاج الروائي تضخماً عظيماً، غصَّت به دور النشر والمكتبات الكبرى، نثر، وظفت له ما أمكن من الطاقات اللفظية، والتراكيب المتنوعة، والجمل المزركشة، وتركة كم هائل من الألفاظ والكلمات الموقرة بأصناف الحلي، استطاعت أن تضاعف نفسها إبَّان صدمة الحداثة .

وقد حبذ كل ذلك شحذ روح المغامرة في القصص البوليسية، وتجييش عواطف الحب في قصص الغرام، وإثارة النزعة القومية والإحساس العشائري في روايات السيرة الذاتية، وتكريس التفوق الغربي في الميادين الاجتماعية والعلمية والفكرية وغير ذلك، مما لا طائل تحته ولا فائدة ترتجى منه.

ويظهر هذا التتابع في تطور الرواية العربية أنها مرت بمراحل عدة، تتباين فيما بينها بجملة خصائص.

المرحلة الأولى: مرحلة الرواية الشفهية، والسائد فيها القصص الشعبي، كقصة عنترة، والزير سالم، وسيف بن ذي يزن. . . .

المرحلة الثانية: بداية الرواية التعليمية مع الطهطاوي أوائل القرن التاسع عشر، وامتداد هذا التيار إلى أواخر القرن نفسه، ليتزامن مع تيار آخر.

المرحلة الثالثة: مرحلة الرواية المترجمة، التي ساعد على شيوعها وانتشارها انتشار المطابع في العالم العربي، بل إن ظاهرة الرواية كفن بوجه عام يقترن اقتراناً وثيقاً في نشأته بالمطبعة التي هي لازمة هي لوازم المدنية الحديثة.

وقد رأينا، أنه في هذه المرحلة كانت الرواية العربية تعيش التقليد للغرب بالأسلوب الذي يرضي الذوق الشعبي لجماهير القراء، وقد غاب عن هذه المرحلة النزعة الكلاسيكية التي تعبر عن حاجة اجتماعية ملحَّة، تقتضي تمجيد العقل، وكبت الأهواء، وإحلال الانسجام، ثم العودة إلى روائع الماضي كنماذج للتفكير السليم، كان الأمر أشبه باندفاع جنوني مطبوع على الورق، وانتحار للعقل الجماعي المريض، تجسد في التقليد، والاقتباس، والترجمة المنعدمة الشخصية والمجهولة الهوية، والمبتسرة حتى حدود الابتذال.

المرحلة الرابعة: وهي مرحلة الرواية العربية المستوحاة، إذ هي في جوهرها امتداد لخصائص المرحلة الثالثة، إلا أنها أكثر ابرازاً للسمات العربية، وقد بدأت بعد الحرب العالمية الثانية، التقليد ـ عند المقارنة ـ فيها بيِّن، لكنها كما قلنا أكثر عربية من سابقتها، وقد اغتنت هذ المرحلة بالجهود التي بذلت سابقاً للخروج من حريم الزخرفة والتصنع في الكتابة، وقد أسس لهذه المرحلة الشيخ محمد عبده في آخر مراحل تطور المقالة عنده، وهي المرحلة التي استوحى فيها الطريقة الجاحظية في الترسل (مقالات العروة الوثقى) وسار على منوال عبده المنفلوطي الذي أسهم ترسُّله في تغير مسار النثر إلى مجافاة الزخرفة، ولأهمية دوره أطلق عليه (طريقة المنفلوطي) لكنها طريقة بقيت أسيرة الترديد والتكرار والاسراف والتكلف في إحداث الإثارة، كما قلنا، وهو ما تجنبه نثر طه حسين وقليلاً في نثر مارون عبود، وهما من أتباع الطريقة الجاحظية.

على كل حال، نشهد مع بداية المرحلة الثالثة تداخل المستويات اللغوية وتأثيره البالغ في لغة السرد، برز على أثره شكل تعبيري جديد، وذلك لأننا نجد المميزات النثرية العربية بادية في الرواية المترجمة، والمتمثلة في منظومة البديع، وهو ما دفع الطهطاوي سابقاً إلى إظهار تداخل المستويات اللغوية حتى في العنوان أعني عنوان روايته المترجمة «مواقع

الأفلاك في أخبار تليماك» مع أن العنوان الأصلي هو «مغامرات تليماك». وهو عنوان خالٍ من السجع، وقد ظلَّت هذه التركة الثقيلة سائدة إلى أواخر القرن التاسع عشر، وهي المرحلة التي حددنا فيها بداية المرحلة الثالثة، وهي الفترة التي قويت فيها حمَّى الترجمة بأعداد كبيرة تقدر كما قلنا بالآلاف.

وكان على مستوى الكثرة هذه أن تتوازن مع السرعة التي تؤمنها المطابع إلى جماهير القراء، وبقدر ما كانت المطبعة تتيح تجاور الموروث مع الوافد والمترجم، ومن ثمَّ إمكان التلاقح، وتداخل السرد، إلا أن هذا التلاقح والتداخل كان محكوماً لوتيرة تناقصية، أفضى فيما بعد إلى انزياح طرائق السرد الكلاسيكية في البيان العربي الموروث عن عصر الانحطاط، وفي المقابل نمت فرص استيطان طرائق سردية جديدة، أطلق عليها فيما بعد النثر العملي (لغة الجرايد) حسب تعبير اليازجي، ومن هذا المنظور، تأصلت تقنيات وافدة، خالية من أثقال السجع وقيود البديع، تفصيل ذلك، أن المترجمين أنفسهم وجدوا أن الرواية لا بدَّ أن تنعي التداخل اللغوي بين سرديات الرواية المترجمة، وسرديات الرواية العربية الموروثة ضمن الأدب الشعبي، ولا بدَّ أيضاً أن يتمَّ التقاطع مع تقنيات السرد العربية الموروثة، وبالأخص، منظومة البديع فيها، التي غصَّت بهذا الكم الكبير من النصوص الروائية الآيلة إلى الترجمة، هذه المنظومة تستطيع أن تستوعب كماً محدوداً نسبياً من النصوص، كما يظهر من تاريخ النثر العربي، وحتى هذا الكم المحدود كان يجري عليه الصقل، فقصص عنترة بن شداد وألف ليلة وليلة، وسيف بن ذي يزن، وأكثر الأدب الشعبي المسجوع لم يكن في أول ظهوره ومبتدئه على ما هو عليه الآن، بل هو مجموع تراكمات وزيادات جرى صقلها وتشذيبها على لسان القصاص والرواة، الذين ما فتؤا يحسِّنون في طريقة سردها وموسيقاها على طبق منظومة البديع، إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن، والأمر في الشعر أظهر، وخاصة في الحوليات.

وثمة أمر آخر على جانب كبير من الأهمية والتأثير، وهو أن منظومة البديع التي هي عماد تقنيات السرد الأدبي، تحوج إلى كم كبير من المفردات التي تتصف بالإيقاع الذي يؤمِّن السجعة في السجع، وتماثل الحروف في الجناس التام، أو تقاربها في الجناس الناقص، وإلى التلازم الذهني في الكتابات، وأحد العلاقات التسع في التشبيه والاستعارة. . .

وهذه التقنيات السردية كانت تدفع العاملين ضمن هذه المنظومة إلى اعتماد الغريب والوحشي، لأنها تقنيات آسرة وملزمة، وليس أدلُّ على ما أقول من ظاهرة المقامات والاخوانيات في الأدب العربي، وقد ظن كثير من الباحثين في فن المقامة وتاريخها، أن أصحاب المقامات هدفوا إلى إيراد فوائد لغوية في مقاماتهم، بينما الأمر أنهم دفعوا إلى ذلك دفعاً، والجؤوا إليه إلجاءً تحت وطأة السجع وغيره، وهو أمر لا يمكن أن يصار إليه مع الروايات الغربية المترجمة؛ لأنه إلى جانب عدم قدرة تقنيات السرد الكلاسيكية الجارية على طبق البديع على الاستيعاب الكمي كما قلنا، لن يرضي أذواق القراء، بل سيدفعهم إلى السآمة والملل، كان لا بدَّ من أجل التفلُّت من تقنيات السرد المعتمدة على منظومة البديع من اللجوء إلى أسلوب آخر، وطريقة أخرى، لكن كيف يمكن لهذا أن يتحقق؟ هذا ما رآه البعض في سرديات الجاحظ، ونثريات أبي حيان التوحيدي، إلا أن الروايات البوليسية والغرامية، وروايات التسلية عامة، تحتاج إلى عمق عاطفي وتشويق وجاذبية، يفتقدها الجاحظ والتوحيدي، هنا كان لا بد من واسطة، وكان لا بدَّ من تطعيم يكفل تحقيق هذه اللبنات الناقصة ليكتمل الجسم الروائي، وهو ما وجد في فن آخر من فنون النثر الحديث، كان له الإسهام الكبير في الإمعان في تدهور النثر العربي، وهو الصحافة التي تجاور وجودها وتزامن مع وجود الرواية في الأدب العربي الحديث، وهي العامل الثاني من مجموعة العوامل الثانوية، لكن قبل أن أنتقل، أودُّ لفت الإنتباه إلى المقصود، إذ المطلوب بيان أن السرد الروائي استفاد كثيراً من الأساليب الصحفية، من غير

أن تطمس الخصائص التي تجعل من الرواية رواية ومن القصة قصة من روعة التصوير، ودقة الوصف، والتعبير العذب، إلى ما هنالك من خصائص، والتي قد تقوى في بعض الأعمال الأدبية أو تضعف، وهي في مجملها تقريباً دخيلة على الأدب العربي الحديث.

ـ الصحافة:

من نافل القول بيان الصلة بين نشأة القصة في الأدب العربي الحديث وازدهار الصحافة، وقد أوضحها أكثر من باحث، ويعود ذلك إلى أن الصحافة استطاعت أن تؤمِّن للمد الروائي المترجم الذي تحدثنا عنه، نثراً خاصاً يسمى بالنثر العملي أو الكتابة التقنية، وهو طراز جديد رافق الارتقاء المفاجىء لتطور الحياة البشرية لتسجيل فعاليتها، وقد برع فيه في الصحافة العربية وروَّج له الشيخ علي يوسف وأحمد لطفي السيد، ومحمد حسين هيكل وطه حسين. . . وغيرهم من أرباب الصحافة الذين عملوا ـ كما يقول طه حسين ـ بواسطة صحافتهم على تفكيك الأغلال الفنية القديمة، إلا أن الكتابة التقنية بلغت غاية تألقها في تاريخ الصحافة العربية مع محمد التابعي الذي جعل الكتابة أقرب ما تكون إلى الكلام الدارج، محدثاً أسلوباً يغري بالقراءة، مما زاد في عدد قراء الصحف، فلا غرو أن كان الدافع اقتصادياً وراء بروز هذا الأسلوب وابتكاره، الذي أخذ يتطور مع تطور العمل الصحفي المعتمد عليه، أن يقدم نثراً يستجيب لمستجدات الحياة العملية في العصر الحديث، وأهمها السرعة؛ لأن الصحفي لا يجد الوقت الكافي واللازم لكتابة قصة أو رواية، أو سرد الحدث سرداً أدبياً، وعليه ينبغي أن يكتب بأدق أسلوب وأسهله وهو ـ أي السرعة؛ والسهولة ـ ما يطلبه جمهور القراء أيضاً المعرض عن التعمق في التفكير لضيق الوقت، أو لأنه يستصعب فهم الأسلوب الأدبي المعجمي.

وطبيعة النثر العملي طبيعة سهلة للغاية، تنساب من غير تكلف ولا

تعقيد، ولكنها في الوقت نفسه تسمو على الأسلوب الدارج في لغة التخاطب، فهي تتخذ لنفسها طريقاً وسطاً بين الأسلوب الأدبي الرفيع وبين الأسلوب الدارج.

ويحتل العنوان مكانة مهمة في هذا النثر، والعنوان هو الحضور الحاد للحدث، لما يتضمنه من تحريك للمشاعر والعواطف، لكنه يتضمن ما هو أهم من ذلك ـ سواء أكان عنواناً رئيسياً أو فرعياً ـ وهو التركيز والإبراز للمواد المهمة في التفاصيل، وقد أدت المهارة في فنون وضع العنوان فيما بعد إلى استكشاف تفاهة النثر العملي الصحافي، وثمة حقيقة يجب الاعتراف بها، وهي أن نسبة كبيرة من القراء يكتفون من الصحيفة بقراءة العناوين، بعدها يختارون موضوعاتهم المفضلة يقرؤون مادتها على مهل، والتي يغني عن قراءتها وضع بعض الخطوط أسفل بعض جملها.

ولعقم هذا النثر وضعفه ذمَّ نعيمة الصحافة وذمَّ من اعتبرها مقياساً أدبياً[1].

ومع ذلك نقول: لا تثريب في عدِّ الصحافة من أسباب النهضة العربية الحديثة، فقد أسهمت بذلك من خلال وظيفتي الإعلام والتثقيف إلى جانب قدرتها على أن تصعد بالعامية، وأن تهبط بالفصحى المتكلفة والمتأنقة، فغدا النثر العربي ممسكاً في الوسط جاذباً لحدي الإفراط والتفريط فيه، وربما هذا ما جعل العلايلي يتوقع سيادة الأسلوب الصحفي في أساليب الكتاب، وإلى جانب الصحف ظهرت المجلات المتنوعة في الأدب وغيره، وهي تباع جنباً إلى جنب مع الروايات الغربية المترجمة ضمن سلسلة «عبير» وغيرها.

ثم كان لفن المقالة كفن من الفنون الكتابية أثره البالغة في شيوع النثر المريض، هذا النمط الذي عرفته الحضارة العربية، ورقت به ضمن ما يسمى بالرسائل، خطا خطوات كبيرة على يد الكاتب الفرنسي ميشيل دي

---

(١) الغربال ٧٣.

مونتين (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢) إلا أن نشأته تلك كانت نشأة مستقلة، بينما نمت في الوسط العربي في دوحة الصحافة، وهي مستودع لأخبث أمراض النثر المعاصر كما سيأتي.

وكما الروايات، كان للمسرح الذي بدأ مع مارون نقاش، والسينما (الفن السابع) كما سماه الصحافي كانودو (عام ١٩١١) والتلفزيون التي كانت تدأب وما زالت على بث الأفلام والمسلسلات معروفة الاتجاه، وذات النهايات السعيدة، والتي تشهد اليوم اكتظاظاً على الفضائيات والأرضيات، دوراً كبيراً في تثبيت اتجاهات روايات التسلية والترفيه بنثرها الرجعي، وغدا لها فنون وطرق لذلك دقيقة، وبذلك تبوأت فنون الرواية صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى، حيث لا تلقى جنساً أدبياً أشد حظوة لدى القراء بالاهتمام والمتابعة والنقد كجنس الرواية، لماذا؟ لأن الرواية أقدر على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيراً من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس؛ مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق، وترد عليهم في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية. فنحن إذا صرفنا الوهم إلى الرواية العربية في مصر مثلاً؛ وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ما تكون؛ فإن معظم ما كتبه يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، وأحسان عبد القدوس، ومحمود تيمور، وطه حسين وسواؤُهم من الروائيين المصريين قد حُول إلى أفلام، بل إلى مسلسلات؛ وشاهده عشرات الملايين من الناس. وهذه الحِظَة لا يطمع فيها الشعر، ولا المقالة، ولا النقد، ولا حتى القصة التي ظلت تتطور على هامش جنس الرواية في استحياء.

ولم يقتصر دور السينما والمسرح والتلفزيون والانترنيت وسواها من وسائل الاتصال الحديثة على مجرد الترويج لفن الرواية، بل كان لهذا الكم دور في إغراق السوق بشتى فنون اللعب والهزل المتنوعة والحديثة، وينبغي

النظر إليها كوسائل ترفيهية وتعويضية عن الكشكول والمستظرف وألف ليلة وليلة ومجمل الأدب الشعبي إلى جانب زهر الربيع ورجوع الشيخ إلى صباه، وغيرها مما كنا نعدُّه من أجلى مظاهر الانحطاط، لكن الناس مع تغيُّر الوسيلة الإبدائية، تعتقد المغايرة والبينونة بين الظاهرة ومثلها في عصر الانحطاط، وإلا فما الفرق بين هزليات الشعر وألاعيبه وأحاجيه ونكاته بين أن تكون في كتاب، وبين أن تمارس في برامج تلفزيونية ومحطات فضائية ضمن أسئلة غاية في التفاهة ونثر تشوبه العامية فوق الغاية في الابتذال، وترصد لها الجوائز والهدايا، كأن يعطى وصف شيء عليك أن تعرفه، أو مكعبات إذا أصبت الرابحة كنت ذا حظ عظيم، إلى غير ذلك من الوسائل الترفيهية المتنوعة.

وليخبرني أحد عن الفرق بين أن تقرأ فنون وصف اللقاء الجنسي وبين أن تراه سوى التطور والرقي في المؤثرات، ناهيك عن مظاهر اللهو والطرب والمجون والرقص على أنواعه مما كان شائعاً أيضاً في عصور الانحطاط، وقبيل السقوط المأساوي للأندلس، تلك البلاد التي بكيناها كالنساء لأننا لم نحافظ عليها كالرجال واستمرت بعد سقوط فلسطين، ومأساة البوسنة والهرسك، وما الشيشان عنا ببعيد، ومآسٍ عديدة تلف العالم الإسلامي، ومع كل ذلك تبقى مظاهر الانحطاط تحيط بنا من كل جانب وكأن الأمة بألف خير، ثم تأتي جماعة وتقول لك: إن سبب تخلفنا يكمن في الدين، كما كان الحال إبان المد الشيوعي، أو في وجود اللغة الفصحى، وكأن المطلوب مجاراة الناس في تخلُّفها بدل انتشالها منه، وكأن المطلوب أيضاً القضاء على لغة القرآن إمعاناً في تغييبه.

على كل حال، تجب الإشارة من ناحية ثانية إلى أن السينما كانت تمنح النثر المشوه المعتمد في روايات التسلية والترفيه وغيرها من موضوعات هامشية، لا ارتباط لها بنمو الثقافة والوعي، كانت تمنحه زخماً في الشيوع والانتشار، وكانت السينما أيضاً تتيح بهذا النثر أيضاً القدرة على التأثير

بضميمة المؤثرات السينمائية أوسع مما يتيحه الأدب نفسه، هذا إذا لم نقل بأن انتشار النصوص الأدبية عن طريق السينما رفع من انتشاره في مجال الأدب، كما حصل مع روايات نجيب محفوظ الذي يعدُّ أول أديب يكتب للسينما، وأكثرهم أعمالاً، وقد أخرجت قصصه ورواياته إلى جانب روايات إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي وغيرهما.

ويسجل، أنه على الرغم من عدم وجود صياغة نظرية جمالية خاصة بالسينما على شاكلة المقاييس الجمالية المصطلح عليها في الأدب، إلا أنها حظيت بالإقبال والتشويق، والفنية، علماً أن غاية الفن الكشف عن الجمال وتسجيل مظاهره، وهو ما لم ينضبط نظرياً بعدُ في حقل السينما، بيد أن الفنية فيها وجودها وجود تبعي للغرائز والمثيرات الترفيهية في الغالب، وهو مما يرضي فضول الجماهير، ولا يتطلب منهم جهداً فكرياً من أي نوع، بل على العكس، كانت تقتل فيها عادة التفكير الحر الأصيل، وتلهيها عن مشاكل الحياة الواقعية مما نلمس آثاره المدمرة في حياة كثير من الشعوب.

وكلنا يعرف كم كان أثر القصص البوليسية، وأفلام رعاة البقرة، والاستعراضات العارية والجنسية المثيرة على الشباب وشريحة كبيرة في المجتمع، فلا عجب أن رأينا كبار المفكرين يحذرون من أخطار السينما بعدما شاهدوا عزوف الناس عن القراءة الجادة النافعة، وإقبالهم الشديد على الإعلام المرئي والمسموع. وكان جورج ديهاميل يرى عجز هذه الآلات عن تقديم ثقافة حقيقية خصبة لسببين:

أولهما: أن كل ثقافة حقيقية هي «اختيار» و «مجهود»، وأنت لا تختار ما تسمعه في الراديو ولا ما تراه في السينما، كما أنك لا تستطيع أن تتثقف ثقافة حقيقية ما لم تبذل مجهوداً، فتصبر على قراءة الكتّاب العميقين، وهؤلاء عادة لا تسلم الصفحة من كتاباتهم كل ما بها عند القراءة الأولى، فلا بد لك من معاودة قراءتها لتكتشف معانيها الدفينة، وتفكر فيها، فتستوحي منها آراء جديدة تخصب نفسك وتوسع آفاق المعرفة أمامك، وكل هذا

مستحيل وأنت تستمع إلى الراديو الذي يتدفق كالسيل حاملاً إليك أخلاطاً من كل شيء، أو وأنت تشاهد السينما بصورها الخاطفة المتلاحقة التي لا تتوقف أبداً.

أما ثاني الأسباب التي أوردها ديهاميل فهي إن هذه الوسائل الآلية العامة ستنتهي إلى قتل الروح الفردية في البشر، لأن كل الناس يسمعون نفس الأحاديث بالراديو، ويشاهدون نفس الأفلام، فينتهي بهم الأمر إلى أن يصبحوا نسخاً متشابهة لا أصالة فيها، حتى لتصبح عقليتهم أقرب لعقلية القطيع الذي يسهل قيادة.

ونظام الثقافة الذي يستحيل فيه التفكير والاختيار ويذوى الرأي الشخصي إنما هو في الحقيقة تقويض لكل ما نعتبره ثقافة.

بيد أن هذه الرؤية لن تعمي أبصارنا عن رؤية المشكلة الأساسية للعزوف عن القراءة كامنة في رداءة النثر المعتمد في البيان العربي، ومع ذلك نعتقد أن السينما الموجهة يمكن لها أن تلعب دوراً كبيراً في التوعية الثقافية والفكرية، إذا كانت موجهة، وذات سياسة هادفة، ولا يسعنا هنا إلا إكبار سياسة لينين تجاه الفن السابع، وفقد تنبه لينين إلى القيم الثورية للسينما في وقت مبكر، قال سنة ١٩٠٧:

«تعتبر السينما من بين جميع الفنون أهمها بالنسبة لنا».

وقال فيما بعد: «طالما ظلت السينما في أيدي طلاب الربح السوقيين، فسيظل شرها أكثر من خيرها، وغالباً ما تفسد الجماهير بالمضمون السيىء لسيناريوهاتها. ولكن حينما تستولي الجماهير على صناعة السينما، وتضعها بين أيدي ممثلين حقيقيين للثقافة الاشتراكية فستصبح أقوى الوسائل لتعليم الجماهير».

وحين تولى مقاليد السلطة في الاتحاد السوفييتي تشدد في ضرورة تنقية الأفلام التي تعرض على الجماهير من السوقية المتدفقة من الخارج في شكل

أفلام منحلة الذوق، تصيب مشاهديها بالغباء، بما تصوره من تدله عاطفي، وتصرفهم عن واجباتهم الملحة وعن الحياة السياسية للأمة.

وأكد لينين أن انتاج الأفلام يجب أن يظل في يد الدولة ليحقق ثلاثة أهداف:

الأول: تقديم عرض إعلامي لأخبار الدولة على أوسع نطاق.

الثاني: تقديم محاضرات عامة مرئية في مختلف موضوعات العلم والتكنولوجيا.

والهدف الثالث: ـ والأهم في نظره ـ هو «عرض مثلنا العليا بواسطة أفلام ممتعة»[1].

---

(١) راجع، عالم الفكر مجلد السابع العدد الثاني ١٩٧٦ السينما والأدب.

الشعر الحديث

مضى معنى أنه يمكن تصور التجديد في الشعر على مستويين: الأول، مستوى الوزن والصورة والشكل، والثاني، مستوى الموضوع والمادة.

فعلى المستوى الأول، أفترض اطلاع القارىء المسبق على المجريات التاريخية لنشوء نظرية الأوزان والبحور عند الخليل، أعني تاريخ الشعر العربي، وتاريخ اكتشاف هذه الأوزان قبل الخليل بن أحمد الفراهيدي، ثم ما أضافه الأخفش (البحر المتدارك) ليكون معه مجموع الأوزان ستة عشر وزناً، قيل بعدها: إن علم العروض ولد كاملاً.

ويظهر من تاريخ الشعر أن الشفوية هي الأصل الشعري، وأنه لم تتبلور نظرية ذات قيمة إلا بعيد عصر التدوين على يد الفراهيدي، وجمالية الشفوية هذه كانت تعتمد على قراءة الشعر غنائياً في مزيج مرهف بين الصوت والكلام والموسيقى، وبينها تتجلى الذات في فرديتها العميقة والتي يتعذر تحديدها بغير الشعر، كما يتعذر حكاية مضامينها العاطفية والانفعالية بطريق آخر.

بيد أن الشاعر لم يكن يفصح عن مقولة جديدة في مجتمع الجاهلية، كان يتحرك في محتوى كلامه فيما يعرفه السامع مسبقاً، فهو على الصعيد المعرفي لم يتكامل، ومن هنا يمكن القول: إن الإفصاح لم يكن ذا قيمة فنية، أو على الأقل لم ترق إلى القيمة التي أعطيت في عرضه وفي المستوى نفسه طريقة الإفصاح، ومستوى طريقة الإفصاح هي البؤرة التي تتجلى فيها

شاعرية الشاعر آنذاك، ومن هنا أمكن فهم القيمة العليا التي أعطيت لطريقة الإفصاح عبر الإنشاد، فالإنشاد هو الإطار الشكلي الآخر الذي حظي بالاهتمام وسط ثقافة لم تدرك القيمة المعرفية والتوصيلية للكلام، وأولت الشكلانية غاية انتباهها، والإنشاد يستدعي الغناء، وهو بدوره يستدعي الموسيقي في مزيج تتآلف أعضاؤه لإحداث اللذة الفنية.

غير أن ذلك لم يحل دون تغيرات فرضتها الأشكال الاجتماعية التي انتظمت فيما بعد فعند أوائل القرن الثاني للهجرة ظهرت الهاشميات للكميت، فعدَّت آنذاك لوناً أدبياً جديداً في تاريخ الشعر العربي، فقبل الكميت لم يتخذ شاعر شعره لاثبات مقالة مذهبية، أما الكميت فإنه عمد عمداً إلى صياغة مقالة الزيدية في الشعر مستعيناً بكل ما ثقفه العقل العربي في العراق لهذا العصر من صور حجاج وجدال واستدلال[١] وكذلك الحال مع رؤبة بن العجَّاج في أراجيزه وشعره اللغوي والتعليمي، وعند نهاية الدولة الأموية فتح الوليد بن يزيد باب الإباحة والتعبير عن الشهوات في خمرياته بلغة سهلة مألوفة مجانفة للغريب، ففعلت فعلها في العامة، وكان فيما فعله دعوة مبطنة إلى هجر الصياغات القديمة الرصينة في أساليب الشعراء السابقين الذين اعتمدوا على القصائد التقليدية المطولة، بينما اعتمد هو على المقطعات، وفي كل ذلك خروج عن عمود الشعر العربي ومعتاد قصائده التي تستفتح عادة بذكر الأطلال، وإن كنا نرى في بعض من تفلت منه نزعة شعوبية، كأبي نواس، ومطيع بن إياس، ومحمد بن أمية، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي، وأشجع السلمي، وغيرهم، هذا إذا توسعنا في مفهوم التجديد وأعطيناه فعل زمان وإبداع ولو توسعاً أيضاً. وكذلك الحال مع أبي تمام حيث تفاقمت معه الصنعة في الألفاظ المزوقَّة المنمَّقة، وهو ما لم يكن معروفاً قبله.

هذا من جهة الموضوع، أما من جهة الوزن فقد شهد العصر العباسي

---

(١) راجع شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ١٩٢.

الأول محاولات لاختراع أوزان جديدة، وينسب إلى أبي العتاهية، كما قال في ترجمته صاحب الأغاني، أنه حين قيل له: خرجت عن العروض، قال: سبقت العروض، أنا أكبر من العروض، كما تنسب لأبي نواس قصيدة خرج بها عن الأوزان المعروفة قبله. وابتدع سلم الخاسر أيضاً نظم بحر الرجز على جزءين، كما حاول بعض الشعراء المحدثين صياغة أوزان جديدة غير أوزان الخليل ومن هؤلاء رزين بن زندورد مولى طيفور بن منصور الحميري خال المهدي، فإن كثيراً من شعره يخرج عن العروض، ومن ثمَّ قيل رزين العروض[1].

إلى جانب ذلك وجدت محاولات للخروج عن نظام القافية الواحدة، خاصة في الفنون العلمية، والقصص الطويلة، فظهرت المزدوجات، ولعل بشاراً هو أول من نظم فيه، وتبعه أبان بن عبد الحميد اللاحقي الذي ينسب إليه نظم كليلة ودمنة.

إلى جانب المزدوج ظهرت المسمطات، فنظموها مخمسات ومثلثات، وتفننوا فيها كما يذكر ابن رشيق في العمدة.

ولم تقف محاولات التجديد عند تنويع القوافي بل تعدته إلى إسقاطها، إلا أنه قليل، توجد له أمثلة في العمدة منسوبة إلى أبي نواس، وفي إعجاز القرآن، وسر الفصاحة للخفاجي.

هذا في الشرق أما في الأندلس، فقصة ظهور الموشحات معروفة، وهي ـ كما قلنا ـ على قسمين: قسم وافق أوزان الخليل المعروفة، وقسم خالفه، وهو الشائع لغنائيته.

وشاع في العصور اللاحقة عند عامة بغداد ـ كما يقول ابن خلدون عند

---

(١) راجع بروكلمان، تاريخ آداب اللغة العربية ٢/ ١١، الزركلي ٣/ ٢٠ فصل الرافد الذاتي من الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت.

حديثه عن الشعر ـ نوع من فنون الشعر يسمونه المواليا له ضروب شتى، منها القوما، وكان كان، والدوبيت، وأن أهل مصر والقاهرة تبعوهم عليها. كما ساد فيما بعد نوع آخر سمي بالبنود.

وفي عرض ذلك كثر الخروج أيضاً عن عمود الشعر الذي ألفته العرب، لكن كل ما ذكرناه من مظاهر المخالفة الكلاسيكية للشعر العربي لم تحظ بالانتشار الذي يصل إلى مستوى المقابلة مع الطرف المحافظ الذي بقي مهيمناً إلى زمن ليس ببعيد في تاريخ آداب العرب، أعني أن هذه المحاولات كانت ـ كما يقول إحسان عباس ـ استطرافاً وتجربة عابرة إلى زمن السياب ونازك الملائكة[١].

وفي الحقيقة، بدأت الثورة على مألوف العرب في الشعر على الأقل مع حركة الأدب المهجري، وخاصة جبران ونعيمة من أعضاء الرابطة القلمية التي غالت في نبذ القديم ومحاربته، بينما توخت العصبة الأندلسية في الجنوب إبقاء الرابطة بين قديم العرب وجديدهم، وقد صرح نعيمة في الغربال ـ كما مرَّ ـ بعدم أهمية الأوزان والقوافي، وتبعه على ذلك المنفلوطي[٢]، وفي اعتقادي، فإن الشعر الحديث كظاهرة انحطاطية هو المحصلة المنطقية لتطور مشوه حصل مع جبران ورفاقه، ومن هنا أولى أدونيس ـ كما ذكرنا ـ أهمية لأدب جبران حين شارف على اعتباره أبا الحداثة العربية.

وعلى الرغم من تخمة الانتاج الشعري في الأدب العربي، تطلع المهجريون إلى الفنية الشعرية الغربية، وقد ذكرنا سابقاً أن الأمر بدأ مع والت ويتمان في كتابه أوراق العشب الذي صدر سنة ١٨٥٥ م وانتشر انتشاراً واسعاً مع بودلير وما لارميه وأعضاء المدرسة الرمزية الفرنسية.

---

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة. ص ١٥. عدد ٢ الكويت.

(٢) الغربال ١١٦، المنفلوطي، شعرنا الحديث إلى أين، ١٠٨.

وعن والت ويتمان أخذ أمين الريحاني مع تشوه رؤيته له، إذ لم يفرق بين الشعر المنثور وبين النثر الشعري[1]، وعن أمين الريحاني وجبران، أخذ السيَّاب ونازك والبياتي، وبعد السياب ونازك ـ اللذين تنازعا السبق، نازك بقصيدتها «الكوليرا» المنشورة في مجلة العروبة اللبنانية عام (١٩٤٦)، والسياب بقصيدته «هل كان حباً» المنشورة في ديوانه في نفس السنة والشهر ـ ظهرت جماعة شعر في بيروت وفيهم أدونيس، فانتشر الشعر الحر انتشاراً واسعاً.

وعلى صعيد النقد، طرأت تغيرات على قدر من الأهمية، فقد أدرك رجالات الأدب العربي في أوائل القرن العشرين عدم جدوى الأخذ بالمبادىء النقدية القديمة الموروثة عن الجاحظ والعسكري والجرجاني وغيرهم، حيث لاحظوا أن التطور في المادة الأدبية لم يواكبه حركة مماثلة في الأجهزة النقدية التقليدية الجامدة، ثم أظهرت الممارسة الأدبية عدم جدوى معالجة مادة أدبية حديثة بآليات نقدية قديمة قد استنزفت مخزونها، وقدمت أقصى ما في وسعها تقديمه، ومن هنا رأوا ضرورة الانسياق والإقبال على استهلاك ما أنتجته الحضارة الغربية التي بدأت تعيش مخاض تحولات جذرية في بنيتها المعرفية، ولم تكن التحولات في الأدب والنقد الأدبي في معزل عنها، على أن النقد لم يختلف في تطوره عند الفرنجة عنه عند العرب في خطوطه الكبرى على الأقل، حتى لنستمع إلى فلوبير يقول: إن النقاد أيام لاهارب كانوا لغويين أو نحاة، وأيام سنت بيف وتين نراهم مؤرخين، فمتى متى يكونون فنانين ولا شيء غير فنانين[2].

لكن يؤخذ على التطورات المتلاحقة في الدراسات الأدبية والنقدية افتقادها إلى العناية بالمصطلحات الموظفة، بل إنها تحيط بالعناية الغموض

(١) راجع الموضوع في التجديد في شعر المهجر، لأنس داوود.
(٢) جوزيف الهاشم، سليمان البستاني والإلياذة، ٧٢ ط ٢ دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٠.

الذي يلفها، وهو مما يؤثر سيئاً على مسيرة الأدب.

وازاء هذه التغيرات المتلاحقة في الآداب العالمية، وانعكاساتها على الآداب العربية، كان لحركة الشعر الحر مقدمات إيديولوجية، مهدت لانتشاره، فقد ساد في أوساط الأدباء العرب الاعتقاد بسذاجة التعريفات الكلاسيكية للشعر العربي، وفي مقدمها أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، فقالوا: إن حقيقة الشعر في جوهره أعمق من كونه كلاماً موزوناً مقفًّى..[1].

وفي اعتقادي أن مرادهم من هذا التعريف، ليس بيان حقيقة الشعر التي كانت تهزهم هزاً، وهم أمة الشعر وفنونه، بل مرادهم بيان الضابطة التي تميز الشعر عن النثر، فالتعريف يتوخى ذكر القيود الاحترازية المانعة من دخول غيره في حقيقته، وكأن الشعر عندهم بديهي المعرفة ارتجالي، لا يحتاج إلى تعريف، فاستغنوا عنه إلى ذكر القيود التي تمنع طغيان الأغيار (النثر) عليه، ومع ذلك ذكر قدامة في كتابه نقد الشعر: إنما سمي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول، وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان الأمر كذلك فكل من كان خارجاً عن الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفًّى لكن القصيدة عند هؤلاء أعمق من ذلِك، ويبدو أنها أعماق وأغوار من صنع أوهامهم، ولا أظنهم يعرفونها، وكيف يعرف الإنسان ما لا وجود له إلا أنه غير موجود؟!!.

القصيدة الحرة عندهم ليست تعبيراً أميناً عن عالم غير مألوف، إنما هي التعبير غير المألوف عن عالم عادي، والشاعر ليصل إلى هذا الهدف يتصرف بالكتابة ليغير اللغة، يريد من اللغة الكتابية أن تغيِّر العالم، يريد إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير، لأن المهم في الشعر هو الأسلوب، كما تقول نازك، إنها دعوة إلى كتابة إبداعية، تمارس تهديماً شاملاً للنظام السائد وعلاقاته،

---

(١) نزار قباني، طفولة نهد، ١٩٤٧، أدونيس مقدمة للشعر العربي ١٠٨.

أعني نظام الأفكار[١].

وإذا كان التعبير غير المألوف عن عالم مألوف هو جوهر اللغة الشعرية بكتابة تغيِّر اللغة؛ فيعني ذلك أن الشاعر يمتلك ناصية العبث بالتراكيب التي تسبح في امتداد فضائي متسع، وليس لأحد أن يعترض عليه، ومن هنا رأينا هذه العلاقات بين كلمات جدّ متباعدة يستحيل على القارىء معها أن يفهم كنهها وحقيقتها، وليس ذلك عجيباً بالمقارنة، فالشاعر نفسه يصعب عليه ذلك؛ لأن الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه، وبذلك يكون الشعر مخاتلة، تمرداً، نضالاً، ضد اللغة، عند ذلك يتحول التعبير إلى شكل من أشكال الهلوسة البسيطة، كما يسميها رامبوا بقوله: لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة، وكنت أرى بوضوح مسجداً مكان مصنع، وعربات على دروب السماء، وصالوناً في قاع البحيرة... إنها فوضى فكرية مقدسة، ويمضي في الكلام على السواقي السود، والوحل الأحمر، وأجراس النار الوردية في النجوم، وهكذا تتوالد ألفاظ من بعضها البعض، تزيد من تناسلها إذا دخلها عنصر الأسطورة، وهو عنصر سيهوي بنا إلى متاهات جديدة إلى عالم مليىء بالرموز التي استهوت الرمزيين، فكان جلُّ همهم تحطيم الروابط والمصطلحات اللغوية، وتدمير العلاقات اللفظية المتعارف عليها، ثم إعادة ترتيب اللغة ترتيباً جديداً يلفُّه الغموض، ولا يرى شعراء الحداثة في ذلك عيباً، لأنهم يعتبرون هذا الغموض قوام حيوية القصيدة، وحقيقة الشعر.

وهكذا نجد أنفسنا أمام نصوص محكمة الإغلاق، مفتوحة على الممكن من التفسيرات والصور إلى أقصى الحدود، وليتبارى الكتَّاب في الجامعات وخارجها، في شرح مرامي الشاعر، وليضنكوا قوتهم العاقلة في سبر المفاهيم ـ إن كانت ـ ليكتشفوا بعد ذلك معنى عقيماً هنا، وصورة يقولون عنها جميلة هناك.

---

(١) نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر ٢٩٦، أدونيس، زمن الشعر ٢٩٦.

الغموض في الشعر الحديث

لقد تسبب الشعر الحديث بغموضه اللامبرر في شرعنة واستحسان ذلك السيل من الكتب التي انبرت لكشف غموضه، ولما كان الشعر الحديث بغموضه يضاعف تبدياته أمكن ضرب ناتجة بكم تبدياته، ليكون الحاصل مزيداً من الكتب الشارحة التي تلتهم نفسها، وتتعصى عن التقيُّؤ، مثقلة بذلك النثر الذي بات معها عاجزاً عن استعادة النهوض والرؤى، وفي الوقت الذي تكون فيه اللغة أنجع السبل للتواصل المعرفي، ووسيلة الاتصال المثلى مع تفاعلات النفس والوعي، فتتيح استيعاب ما يعتمل في أعماق الروح، والتعبير عنه، تلك المناطق التي تبدو عصية عن الإدراك، لم يكن لنا من وسيلة للتعرف عليها إلا اللغة التي غدت عند أنصار الشعر الحديث مجردة عن هذا الامتياز، إنها أشبه بطلاسم، بل هي كذلك، ما دفع الشاعر العاملي موسى الزين شرارة إلى القول:

حبيبي كل ما فيه جميل ... ولكن في معاملتي خبيث
يخاطبني فلم أفهم عليه ... كأن حديثه الشعر الحديث

هذا التوضيب العشوائي لشتات المدلولات يحاصره ادعاء الشاعر وجود بنية غير مقروءة تنظم متفرقات المعاني، لكن يحق لنا أن نسأل، بعد أن نذكر أننا لسنا مع الوضوح الساذج الذي يقصي العمل الأدبي عن فنيته، ولا مع الغموض الذي يصل إلى حد الانغلاق، لماذا كل تلك الحرب الضارية التي تشنُّ على الوضوح؟ ولماذا يدافع أنصار الشعر الحديث عن

الغموض؟ هؤلاء الذين يشكلون الأغلبية بين النقاد الشعراء والذين ملؤوا الصحف والكتب بأبحاثهم النقدية التي تمجد الأعمال الشعرية المغرقة بالغموض والتعمية، وتدين كل قصيدة تتميز بالوضوح والبساطة، ومن جرَّاء ذلك تغدو ظاهرة الغموض كاسحة في تمثيلها، فتنحسر اللغة عن وظيفتها كوسيلة اتصال ومعرفة، لا يشينها تكثيف المعاني لأنه ثراء لها لا تعمية. وهل يمكنك أمام هذه الجموع أن تقف وتقول: يا اخوة الديانة، إن ما أنتم فيه لا طائل منه، ولا غاية وراءه، لهو في لهو، وسفه في سفه، هيهات، أن تزحزح قيد أنملة قناعة هذه الجموع الغفيرة من نخبة مثقفي العرب التي تتمايل رؤوسهم طرباً عند سماعهم القصائد، وتنتشي لرنين موسيقى الألفاظ في مكتبة الأسد في دمشق، وقصر الأونيسكو في بيروت، وغيرهما من الأندية على طول العالم العربي، ويكاد يبدو للناظر العجلان الشغوف أن صلة ما غير مرئية بين هذه التجمعات وبين هموم النهضة؛ لأنه لا يعقل أن تكون خلاف ذلك، صلة وللأسف تختفي بين تموجات أوزان الشعر ومعناه المجهول.

ومن منظور آخر، ليس الغموض في فهم الشعر تعبيراً عن حالات وجدانية آنية عند الشاعر فحسب، فقد يكون عن انفعالات نفسية واعية، فيقصد حينها إلى تعمد الغموض الواعي، كما في قصيدة الحصار لأدونيس، حيث نلاحظ القصد إلى افتعال الغموض الهذياني افتعالاً عقلياً، أقول هذياناً عندما لا تجد علاقات بين التراكيب الكلامية والحقائق الواقعية على ما عهدناه في منظومة المجاز في البلاغة الكلاسيكية، ويبدو أن العلاقة التي يتصورها الشاعر هي بين الألفاظ وجملة صور وهمية نسجتها خيالاته، ولو أقدم أحدنا على تغيير بعض الكلمات ووضع أخرى مكانها ربما جاء بأجمل مما جاء به هو.

لكن المشكلة مع هؤلاء، أن جمالية القصيدة واشتهارها بالجودة، تابع بحسب الواقع والحقيقة والتجربة إلى نفس قائلها، وقوة شخصيته، ومقدار

حضوره واشتهاره، ووهجه الذاتي في الأوساط الفنية والشعرية حينها يكون من أفراد الصالونات الأدبية المخملية، فتشتهر قصائده، وتزخر ـ بعد إن لم تكن ـ بالإيحاءات والدلالات الفنية، وتكتسب قوتها وتفجيريتها من شخصيته التي عوِّمت لدوافع سياسية واجتماعية في الجامعات ووسائل الإعلام، عندها يصير لقصيدته توهجات وتشظيات، وغير ذلك من المصطلحات الفارغة الدارجة في كتبهم ومقالاتهم.

ولو قدرنا انتحال أحد هذه الشخصيات الكبيرة قصيدة لشاعر مغمور ليس لشعره قيمة أو وزن، فإنه بمجرد تبنيها تكتسب ألفاظها رونقاً كانت تفتقده قبل ذلك، لأنهم يعتمدون النقد الانطباعي المزاجي التأثري دون النقد التطبيقي الذي ينطلق من مرتكز فكري وفني يتحرى القواعد. ومن هنا وجدنا لهؤلاء المعوَّمين سلطة الحكم على قصيدة ما، إما بالرداءة وإما بالجودة، وأصبحت مشاعرهم المقياس للحكم على أي عمل أدبي، لذلك كانوا يرفعون من يريدون، ويهوون بالأخرين إلى جرف عميق، شأنهم في ذلك شأن من يدعي القيمومة على الخطاب الديني تجاه من يخالفه في فهم النصوص نفسها ضمن نفس الموازين المعمول بها، لكن الأمر في النص الديني أنه ذو بنية معرفية تمتلك غموضاً وعمقاً سهَّل التقاتل على تأويله وادعاء الإحاطة به. بينما العمق والغموض في النص الأدبي مفتعل وغير حقيقي، وكما سيأتي، الأمة العربية في بنائها النفسي العام تميل إلى الوضوح، إنها أمة الوضوح والبيان والإبانة والإظهار، وإذا كان البعض يعجبه الإبهام والتعمية في آداب الأمم الأخرى، فهذا شأنه، لكن من الشطط أن يجعله مقياساً يتهم من خلاله لغة العرب التي نزل بها القرآن بأنها لغة غير إيحائية، وأذواق هؤلاء الشعراء والأدباء ليس مقياساً لذوق العربية، وينبغي لهم ألا يحتكروا، أو يصادروا الخطاب الأدبي والأحكام الفنية فيه، تحت ستار القدرة على فهم النصوص الأدبية، والقدرة على استيعاب الغموض القابع فيها، ذلك الغموض المخادع، باسم الحداثة، كأن الحداثة فن خرافي شبيه بالأسطورة يستعصي

على الوعي، وفوق ادراك العقل وتفسيره، عليك أن تعبث بالمعاجم اللغوية مفردة مفردة، وتنسف كل جسر يربطك باللغة كي يحق لك شرف الانتساب والانتماء إلى جوقة الشعر الحديث، وبالمقابل، وبمقدار ما تقترب من وعي الناس وحسهم ومناخات أوضاعهم، تكون منبوذاً، وبكلام آخر بمقدار ما تعتبر العالم في داخلك، وتنشر الظلام والتعمية، والتحليق في فضاءات لغوية كاذبة، وتتواطأ مع طلاسمه تكون قد كتبت شعراً حديثاً، ويظهر من كلام «مالارميه» وهو أحد أئمتهم الغربيين، تفاهة وهامشية المعنى في العمل الشعري، يقول: إنني ابتدع لغة منها ينبثق شعر جديد، شعر لا يدور على وصف الشيء، بل عكس تأثيره، لا يتكون البيت الشعري من ألفاظ ذات معنى، بل من ألفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الألفاظ المعنوية أمام شعورنا[1].

فتعمد الغموض، ومجافاة الوضوح بلغة مراوغة لازمة من لوازم أدب الحداثة شعراً ونثراً، والمصيبة ادعاؤهم مع ذلك القدرة على إضاءة النص!!! والأنكى من كل ذلك اعتبارهم الغموض، واكتشاف المتلقي للمعنى وسعيه إلى ذلك بمنظوماته الفكرية والفنية والثقافية في لعبة صبيانية سينمائية هو روح الشعر، وبوح القريحة، وسر الفنية الموقظة للحس الجمالي والفني في الإنسان، وعندهم أن الشعر إذا لم تكن فيه هذه الخصائص فهو في برودة النثر الذي لا يعبر بالصور الحسية عن مضاعفات شعورية، وإمدادات فكرية، النثر فقط يفعِّل التوصيل الدلالي المباشر، وليس له وظيفة الصورة في الشعر والتي تتمظهر في مستويين: المستوى الدلالي، والمستوى النفسي الشعوري، وهذا المستوى الثاني الذي يتكشف من خلاله بُعد تلو بُعد يجمعها نسيج منسق مفقود في النثر البتة.

هذا الدور الجديد الذي أعطي للشعر، لا يقوم بدور مرآتي للواقع، كما كان عليه الشعر قديماً، إنه يقوم بخلق الأشياء بالكلمات المتوهجة

---

(١) أنطون غطاس كرم، الرمزية، ٥٧ دار الكشاف بيروت ١٩٤٩.

بالطاقة النفسية والروحية، إن الشعر يقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن، كما يقول «أزرابوند»، ويتألف من جميع ذلك إيقاعات، وتأتي الايقاعات على صورة رموز تتخطى الادراك الحسي، وتتطلب مراساً طويلاً شاقاً لتذوق وجودها وزاد الطين بلة، دخول عنصر الأسطورة التي تعدُّ مرضاً من أمراض اللغة، وما ميل الشعراء إلى الأساطير إلا تعبير عن الميل إلى الغموض، والعبث بالواقع من خلاله، وزيادة في تعمية النصوص التي تحتاج للتو إلى شرح وتفسير كالبديعيات، والشعر الحديث يحتاج إلى تفسير إذا لم يتضمن أسطورة في بنائه، فكيف معها، وعليك مراجعة شعر يوسف الخال كنموذج، فهو من أكثرهم ولعاً بتكديس الرموز الأسطورية القديمة من دون أن يتمكن من توفير مجال حيوي لفهمها، فهو لم يرد منها إلا التتابع العاطفي، وتداعي المعاني اللامترابطة، والإيحاءات المعقدة، كل ذلك متابعة للغرب، وتأثراً بـ ت ـ س ـ إليوت، من دون الاكتراث بحقيقة أن الرمز بالمعنى الحديث لم يكن وسيلة من وسائل التعبير الشعري عند قدماء العرب، ويبقى الشعر الصوفي عند ابن عربي، وابن الفارض، وغيرهما، موضع نقاش في هذا المجال.

إن الإنسان ليأخذه العجب عندما لا يجد مبرراً لوجود شعر مثقل بالغموض الساذج المفتعل، لشدَّ ما يغلون في ذلك، وشدَّ ما يقبلون على الصور المجردة التي لا تدرك دلالتها ومراميها إلى جانب الإسراف الرهيب في التصوير، ففي عبائرهم أفكار ما زالت غائمة عندهم، تفتقد إلى رؤية تحمل في طياتها منظورات مستقبلية، وتفتقد إلى نصوص مثقلة بالدلالات والإيحاءات التاريخية والفكرية والدينية، وعوض ذلك نجد صوراً متداخلة متعددة تتآزر لتشكل طلسماً محكم الإقفال، ومع عجزنا عن فهم القصيدة نلقي على أنفسنا تبعة هذا العجز بتلقائية ساذجة، والظاهر أن أكثر الشعراء يوظفون التلقائية الساذجة لبناء طاووسية، تنمو على الإرهاب المتأتي من الغموض الذي لا تتطلبه الكتابة الفنية المعاصرة، لكن جرياً مع عادات سيئة

درجوا عليها في الكتابة، ويبدو أحياناً أنهم أنفسهم لا يفهمون ما يكتبون، المهم عندهم تفادي كل ما لا يؤول إلى إحداث ضجيج الإيقاع في القافية.

ولنسأل، ما هو ديدن العرب تجاه الوضوح والغموض في أدبياتها؟ يظهر من الألفاظ الدائرة في كتبهم البلاغية، وخاصة المفاهيم الأساسية الثلاثة، البلاغة والبيان والفصاحة إلى جانب البديع الذي لا يظهر حسنه ولا يكون بديعاً إلا مع الوضوح، هذه المفاهيم تلتقي حول الوضوح والإظهار والإبانة، إن من حيث الجذر اللغوي للبلاغة والبيان والفصاحة، أو من حيث الإصطلاح، ولم يكن الجاحظ اعتباطياً حين أطلق على كتابه اسم البيان والتبيين، وقد أورد فيه المعاني الإصطلاحية للبلاغة عند قدماء العرب، وبالأخص تعريف كلثوم بن عمرو العتابي، الذي قال في البليغ: إن كل من أفهمك حاجته من غير إعادة، ولا حبسة، ولا استعانة فهو بليغ، ثم انظر إلى مختار الجاحظ في تعريف البلاغة: لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك، وقال الأصمعي عن البليغ: إنه من أطبق المفصل وأغناك عن المفسر.

ويرى أدونيس أن سبب الوضوح في الشعر القديم كان مبدأً أيديولوجياً أساسياً، فالدين قد كشف عن الحقائق الكونية، وأصبح البعد الديني يعادل البعد الأدبي، وإذا كشف الأصل الديني عن كل شيء لم يكن للشعراء المتأخرين إلا أن يحتذوا حذو المتقدمين، وأن المجتمع العربي بعد الإسلام عاش في عالم يقين، وأصبح الوضوح ممارسة، فكل شيء واضح ويمكن ممارسته دون تشكك، كما أنه كان يفترض من الشاعر أن يكون عالماً أي أن يقدم معرفة واضحة، وأفكاراً واضحة مثله مثل الخطيب ومثل المنطقي(١).

لكن الأمر ـ كما لوحظ ـ أن النزعة إلى الوضوح متأصلة في الشعر

---

(١) زمن الشعر ٢٨١.

العربي الجاهلي قبل الدين والأدب المكتوب والترجمات الفلسفية والمنطقية في الثقافة العربية، هذا إذا لم نقل بخلاف ما قاله أدونيس من أن الإسلام كدين نقل الإنسان من عالم الشهادة والوضوح إلى عالم الغيب والغموض فاتحاً له آفاقاً رحبة لم تكشف بعدُ.

وفي الجهة نفسها، لا ينبغي أن نفهم من كلام بلاغيِّي العرب الوضوح المبتذل، واليسر الكسول، بل لا بدَّ من الفنية التي ترفع الكلام عن أساليب السوقة، ومخاطبات العامة، وصاحب الصناعتين التفت إلى هذه النكتة، فعدَّ ما كان سهلاً ومعناه مكشوفاً بيِّناً من جملة الرديء المردود، لذا كان مختاره في تعريف البلاغة بأنها «كل ما تبلغ به قلب السامع، فتمكنه من نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن.

وحسن المعرض يعني دخول المتلقي في حالة الوسطية، يكون المطلوب فيها في معرض الوصول إليه، انتقالاً من المعلوم إلى المجهول، عن هذه الحالة يقول الجرجاني: إن الوصول إلى المعنى بعد الطلب والبحث والتأمل يكون أشهى للنفس، وأوقع في القلب. وهو لا يعني الإغراق في التعمية، وأن يكون الكلام معقداً غير مفهوم، بل يريد القدر الذي لا يقتل جمال المعنى، ولا يكلف التعب والإرهاق الكثير، لذا كان أحق أصناف التعقيد بالذم ما يتعبك ثم لا يجدي عليك.

وعلى هذا ينبغي أن يحمل كلام أبي هلال الصابي[1]: أفخر الشعر ما غمض ـ ومذهبه هذا في الشعر دون النثر ـ وقول البحتري:

والشعر لمح تكفي إشارته   وليس بالهذر طوِّلت خطبه

ومن هنا روعة الاستعارة والكناية وفنون في البيان العربي تذكر، وهو جميل ما جاء به أبو تمام في تراكيبه الجديدة، وسياقاته المبدعة في إيراد المعاني، فإنه إلى جانب اغنائه اللغة بالعلاقات البيانية يعكس صراحة ثورة

(١) أسرار البلاغة، ١١٢. المثل السائر.

على الوضوح الرخيص، وما كان بهذه الصفة في عصره لم يكن كذلك في العصور السابقة، وهو أمر ناشب عن أن ما كان يخصب المخيلة الجماعية فيما مضى؛ ويشف عن المعاني ـ الجديدة في حينها ـ من وراء ستر خفيف كان فناً كلامياً واجداً للجمالية المطلوبة التي تخوله الدخول في زمرة الكلام البليغ.

بيد أن المعاني تخلق عند الاستعمال، وفنية الكلام ليست أمراً ثابتاً، وحكماً أبدياً، فإن للتقادم الزمني دوراً في إذهاب بهاء الكلام لمحدودية القدرة البشرية على إنتاج المعاني القلقة المضطربة، وإبداع الكلمات المفتوحة على الممكن من المعاني الواقعية؛ وهي لا تكون كذلك إلا بهذه المعاني، والإنسان في غيبوبة عنها، وهو إن قدِر على قدَر ضئيل من ذلك فمن أين له تحقيق شرف المعنى، وهو بعدُ في عالم الشهادة، وفيما ذكرنا ضوء على عمق الإعجاز القرآني، والتحدي الإلهي بالإتيان بمثله.

وفعل التقادم الزمني هذا؛ ناشىء من الرتابة التي يولّدها في الكلام والمعاني وعلى مستوى تالي في الأذهان، وحالها حال الأسماع تملُّ الوارد مع تكرره، وفي موازاة الملل والسآمة تحدث الإلفة، فأي صراع حول أي جديد إنما هو صراع بين منزعين من منازع النفس، وهما: الإلفة والملل المتولدان من التكرار، الحاصل من التقادم الزمني، المحقق للرتابة، الرافعة للشعور بفنية العمل الأدبي والفني، والمخدرة لحاسة الشعور بالجمال حينها.

وجديد أبي تمام مثلاً، ليس في غموضه، إذ لا غموض فيه، بل في إحداثه لسياقات وطرق جديدة للوصول إلى المعاني مع وضوح المفردات، أعني أن الغموض تأتّى من التراكيب التي هداه إليها ثقافته الواسعة، وتتمثل هذه السياقات والطرق في اللمح إلى المعاني التي تزخر بها ثقافته النخبوية، وسيعتقد الأجنبي عن هذه الثقافة أن في شعر أبي تمام غموضاً، وليس كذلك، بل عدم معرفة بالخصائص التعبيرية لهذه الثقافة الجديدة، وفي هذا

تفصيل ما يقال عيناً عن الفكر الصوفي في الإسلام.

وتفنُّن العرب في طرق الإبانة عن المعاني مع الشفافية التي تخرجه عن الوضوح السافر، فورد عنهم ضروب بلاغية شتى في هذا الاتجاه، فمن ذلك إيراد الكلام المبهم الذي يريد به قائله أن يذهب بذهن السامع كل مذهب، فلا يعرف له وجهة، ووجه هذا الضرب أن الكلمة يمكن أن يكون لها أكثر من معنى، أو يكون لهذا المعنى أكثر من تعبير على سبيل الترادف أو الاشتراك المعنوي أو اللفظي، أو غير ذلك، لكن نسبة هذه المعاني إليه تكون واحدة فليس معنى منها أقرب إلى اللفظ من الآخر، وتسمى الدلالة حينئذٍ إجمالية، مقابل الدلالة الظهورية التي تتضمن التفصيل نفسه مع كون أحد المعاني أقرب ظهوراً من غيره، ومقابل الدلالة النصِّية التي لا تحتمل الكلمة فيه أكثر من معنى محدداً.

ومن طرق العرب أيضاً في إفادة المعاني البعيدة، الكناية والاستعارة المجازية والفرق بينهما إمكان إرادة كلا المعنيين في الكناية، وإرادة خصوص المجازي في الاستعارة.

والاتساع، وهو شبيه بالإبهام من حيث اختزان الكلمة لأكثر من معنى. والتأويل، وهو إمكان إرادة الشيء وضده، لكن الكلام ينصرف إلى الآخر لدلالة لبِّية، أو قرائن لفظية.

ومن هذه الضروب، الإشارة والتلميح والتورية، إلى غير ذلك مما تجد تفصيله في كتب البلاغة، ولا سيما المثل السائر لابن الأثير، وهي طرق لإفادة المعاني تجعل في النفس حالة فقدان وحالة وجدان، لأنها إذا تمحضت في وجدان معلومها أو فقدانه لم تشتق إليه، فيشوقها المعلوم إلى تحصيل المجهول، لكن هذا المجهول لحظي آني، لا يفيد معرفة ما لم تكن تعرف، خذ مثلاً قصيدة الحصار لأدونيس (إسماعيل) فموضوعها قد استنزف الكلام فيه نثراً وشعراً، ويحضرني هنا قول لسارتر: ليس الكاتب بكاتب لأنه

اختار التحدث عن بعض الأشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة[1]، أي يتميز أبو العلاء المعري وغوته في (فاوست) وجبران ونعيمة وسارتر وغيرهم، لا فيما كتبوا بل في كيف كتبوا، أي في الشكل.

لذلك كان الشعر عند نازك هو الأسلوب، وفي أزمنة الحداثة توالت المحاولات التي تعبر في مجملها عن تكرار ميّت في المضمون، وعجز عن الإبداع والخلق، بينما كان الحال على مستوى الشكل يشهد تجديدات وتغيرات.

نعم، كان المبتدىء في التعرف على المضمون يجد صعوبة بالغة في فهمه، وملاحظة الناقد «كوكلن» ثاقبة جداً في معرض نقده لشعر «برودوم» الفلسفي، إذ يقول: «إذا كان عليَّ حتى أتابع فكرة الشاعر أن أبذل عين ما أبذل من جهدِ حين أتابع نظرية من نظريات كنط، فلماذا لا أقرأ كنط نفسه؟».

أهداف أخرى كانت وراء التبديات المتنوعة في أساليب الأدباء شعراً ونثراً، يمكن اختصارها في أن الأدب قد أمدَّ الاتجاهات والمذاهب الاجتماعية والفكرية والفلسفية بصنوف وأشكال تعبير بالغة النجاح، عبرت بها من صيغة المعادلة الباردة الميتة في جفافها العلمي إلى الحياة، وساعدت في دخولها إلى ثقافة غير المتخصصين، وشيوع فلسفات كثيرة مدين لأشكالها الأدبية في حالات كثيرة، فكلنا يعلم ما كان للعرض الأدبي في قصص سارتر المهمة كالغثيان (نشر عام ١٩٣٨) ودروب الحرية في ثلاثة أجزاء من أثر في انتشار الفكر الوجودي، وكذلك الوضع مع العرض الفلسفي في الشكل الأدبي مع ألبير كامو في رواية السقطة ورواية الطاعون، وروايات تولستوي ودستوفسكي وتشيكوف وغوركي وهمنجواي وبيكيت، وعند نجيب محفوظ والطيب صالح وسهيل ادريس وجبرا إبراهيم جبرا... في عرضهم الروائي لإفادة مفاهيم اجتماعية.

---

(١) سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال ٢١، دار العودة ـ بيروت.

ونجد أيضاً العرض الفكري في قوالب أدبية في مسرحيات عديدة، منها: مسرحية «فاوست» لغوته التي قدم فيها تجربة ثقافية ثمينة، كما نذكر مسرحيات أبسن النروجي وشكسبير، وهي غنية عن التعريف، ومسرحيات سارتر، الدوامة الذباب، الأبواب المغلقة، سجناء الطونا. ولا ينازع أحد في أن الذين يكتشفون وجودية سارتر من خلال روايته ومسرحياته هم أكثر بكثير من الذين يكتشفونها من خلال كتابه الفلسفي البالغ التعقيد والفظ (الوجود والعدم).

فإذا وجد غموض في عمل أدبي، فهو غموض ثانوي مفتعل أي هو في نفسه ليس غامضاً، إنما جاءه الغموض من ميول الأدباء والشعراء، والشعر، إنشاءً وإنشاداً، وتذوقاً وبحثاً في أوزانه وبحوره وجوازاته، لا يمتلك خاصية الإبداع المعرفي والتراكم العلمي، فقد ولد تاماً، إنما هو ـ كما يقول الجاحظ ـ ضرب من التصوير.... فمن أين يأتيه الغموض الأولي الذي يؤدي إزالته إلى فتح معرفي جديد؟ (مذهب الفن للفن).

ونستدرك بالقول، ألاّ مانع من اجتماع المعرفة مع الغموض وعدم الوضوح، وإلا أخذنا ندور في متاهات وخبط عشواء، وسيان عندي أن هذا الكائن وراء الستار إنسان أو حيوان إذا لم يكن واضحاً، ولا يضر الستار إذا عرفت حقيقته، بل قد يزيد من حلاوته والانجذاب إليه، لكن يجب أن أعرف هويته وماهيته، والذين يتلهفون وراء الغموض وعدم الوضوح[1] إنما يحاولون أن يطربونا بصلصلات أجراس، وغمغمات سكارى، ثم يقولون إن العالم كله في شعرهم وآهاتهم وقهقهاتهم، وأنهم بلغتهم هذه يخلقون عالماً هو عالمهم الخاص الذي لا يعرفونه هم أنفسهم ما هو، ثم يطلبون منا أن نعرفه وأن نستوحي ونستشرف، إلى غير ذلك من ترَّهاتهم التي أكلوا بها عقول الناس، وسحروا أعينهم بها.

---

(١) عن ضرورة الغموض والإبهام في الشعر، راجع، أدونيس مقدمة للشعر العربي ١٢٤ زمن الشعر ٢٥، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ٣٧.

شيء آخر ينبغي أن نذكره هنا، المعروف أن الفنون تشترك في البعد الجمالي، لأن الجمال قوام الفن أو قضية لازمة له، وسواء فسرنا الجمال بأنه ليس شيئاً طبيعياً كالذهب، وإنما هو علاقة الأشياء بعقولنا، (أفلاطون) أو أنه يتصل بالشعور (ماير الألماني) أو الجميل هو الذي يرضي الجميع من دون سابق فكرة أو صورة ذهنية (كنت) فإنا لا نجد بعد التدبر شيئاً من هذا في حركة الشعر الحديث إلا ما ندر، بل نجد عوض ذلك خطابات تبجيلية وامتلاء بالنماذج الادعائية بالكشف عن حقيقة العالم، وقدرة الشاعر على النفاذ برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، وأنه بقدر ما يغوص في أعماق العالم يخلق أبعاداً فنية جديدة... ولو ادَّعى هذا مسلم في دينه، أو صوفي في معتقده، أو عرفاني في كشفه لكانت الدغمائية أهون تهمه.

ولك أن تنظر في كتب كبار شعراء الحداثة العرب والأجانب، لتدرك مقدار ذلك وإنه لتعلوك هزة وأنت تقع على عينات كثيرة تدعو للاستغراب والعجب، وأذكر منها أكثرها تأثيراً في نفسي قول بعضهم؛ اللاوعي أرقى درجات الوعي، وتحصيناً لمقولته هذه من نقد الناقدين واعتراض المعترضين، يقول: ولا يستغرب قولي إلا البعيدون عن الأعمال العقلية[١].

وإلى جانب هؤلاء وجد من آثر الوضوح، ونظر نظرة ثاقبة إلى حقيقة الفن وأهدافه الاجتماعية والفكرية. منهم: شاعر الهند طاغور الذي اعتقد أن الغاية من الفنون والآداب هي إظهار الحقيقة الأزلية وجعلها واضحة ملموسة. ومنهم أمين نخلة الذي رأى أن أرقى الفن ما كانت فيه الجملة تفتش عن معناها، وأنه متى هزلت المعاني توكأت على غموض الألفاظ.

ويؤثر عن ستالين قوله: إذا عجز المرء عن التعبير عما يدور في خلده تعبيراً واضحاً صريحاً صحيحاً كان عاجزاً عن التفكير تفكيراً منطقياً سليماً.

وقد هاجم مكس ايستمن، في كتابه «الذهن الأدبي» اتباع ما

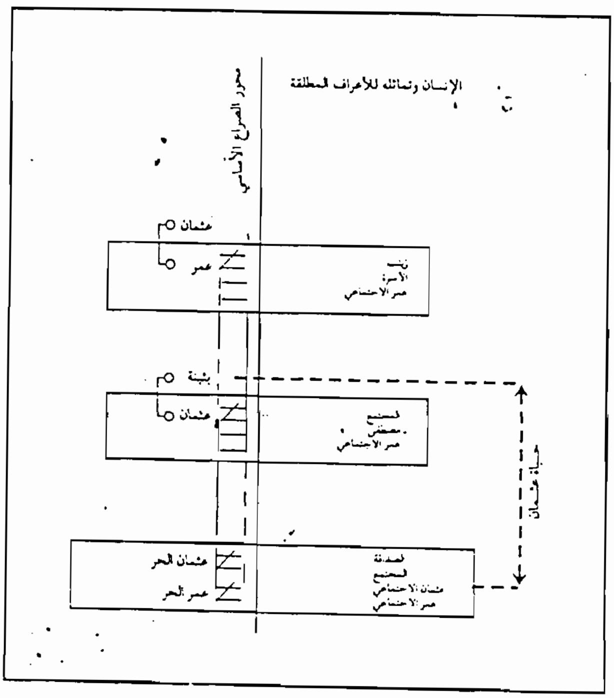
---

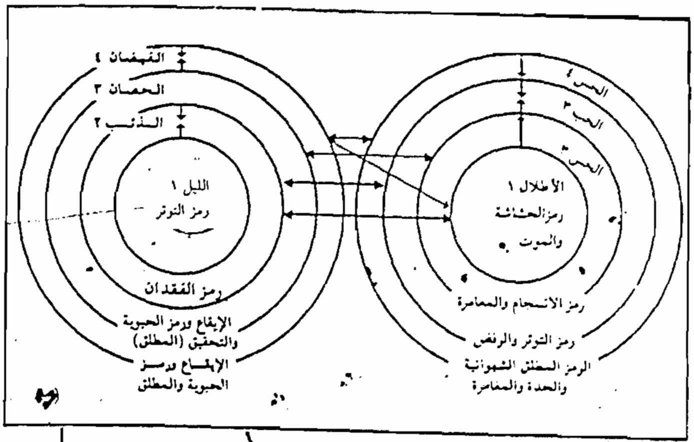
(١) سعيد عقل، مقدمة المجدلية.

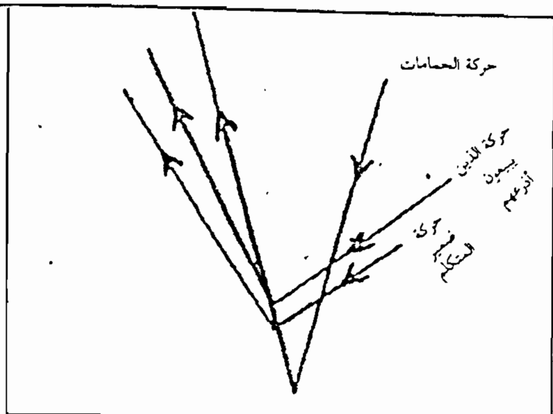
سماه «بمذهب الغموض» وشبههم بأطفال يناجي كل منهم نفسه على ملء من الناس برطانة لا يفقهها سواه أما لانسون فيقول في لهجة أقل عنفاً: «لقد كانت القوانين التي تعين العلاقات بين الكلمات حتى الآن تستهدف المفهوم؛ أما المدارس الحديثة فقد أرادت هذه القوانين أن تستهدف العاطفي. فأصبحت الغاية التي يتوخاها الشاعر عن قصد ووعي هي: تنظيم الألفاظ لا بموجب المنطق، وإيجاد معنى يدركه الجميع ولكن بموجب الاحساس، وابداء انطباع لم يتم ادراكه إلا عند الشاعر وحده» ونخلص إلى أن القاعدة التي يجب اتباعها في الشعر، هي ما كان عليه العرب مما يمكن بيانه في القضية التالية: «الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق، والشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً ونصاً مرصوداً». وهذا الشعر إن لم يفد شيئاً جديداً يقال، فطريقة قول جديدة ضمن هذا الإطار، ترتقي بالشعر والثقافة عامة مشفوعة بفهم الاكتشاف الفني إلى رياض في معرض أن تولج فتجنى ثمارها، وظني أن هذا ما عناه أبو تمام ـ كما ينقل عنه الصولي في أخباره ـ حين قدم إليه رجل وسأله: لم لا تقول ما يفهم؟ فأجابه أبو تمام: ولِمَ لا يفهم ما يقال؟ نعم، توجد في بعض الأعمال الشعرية الحديثة جملة كلام أو شعر على شيء من الجمالية والقدرة على بعث اللذة الفنية وإثارة الحس الجمالي، إلا أنه قليل نسبياً، وهو إذا كان كثيراً، لا حاجة معه لأن تثار هذه الضجة التي تشغل العقل الأدبي العربي بلا فائدة ولا طائلة، ولا يهمني أسميت ذلك شعراً أو أسميته بليّة وكارثة، وهل عليَّ لذلك عقد المؤتمرات وإثارة الأندية وحشد الجماهير، وإشغالها بما لا يجدي ولا ينفع؟ لكن سنن الاجتماع قضت بأن السنبلة الممتلئة تنحني والفارغة تشمخ، أو كما قال برنارد شو: العربة الفارغة أكثر جلبة من الممتلئة.

غير أن ملف الغموض في الشعر والنزعة إلى الانغلاق دون الفهم، لم يكد يطوى، حتى تدافع الأدباء العرب المتولون للبحث في الأدب العربي داخل الجامعات أو خارجها إلى اعتماد نمط آخر من تحليل النصوص

وتوضيحها!!! كما يقولون، ضمن حلقة جديدة من حلقات التقليد الأعمى للغرب، وهذا النمط يتمثل في رسوم بيانية على شاكلة ما نراه في كتب الشعوذة والسحر وضرب الرمل من تعاويذ ومربعات وطلسمات إن القارىء يجهد نفسه كثيراً في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية، وتلك التي تقدم تحليلاً نحوياً للقصيدة. لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم (دوائر ومتوازيات وأشياء أخرى كثيرة لا تحددها المعلومات الهندسية) تدخل القارى في متاهة إثر متاهة ليخرج منها في نهاية الأمر مجهداً مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تماماً، بعد أن ابتعد أميالاً عن النص الشعري، بدلاً من الاقتراب منه. وسوف نقدم هنا نماذجاً لتلك المتاهات التي تدخلنا فيها مقاربة الناقد للقصيدة. عند نقطة ما يتحدث الأديب عن البنية المفتوحة ويقابلها بالبنية المغلقة، ثم يبدأ بسرد لوحاته ورسومه البيانية في حلقة من أبشع حلقات الإرهاب الفكري. وهاكها.







وهي بيانات تحليلية لقصائد وروايات، يقف الإنسان أمامها محاولاً فك طلاسمها، وتثور في ذهنه أسئلة كثيرة مقلقة، أين الرواية، وأين القصيدة في كل هذا؟.

وممن أكثر من التقليد في هذا المجال كمال أبو ديب، ويمنى العيد، وغيرهما من المفتونين بالبنيوية والتفكيكية وغيرها من المذاهب الأدبية المعاصرة، ثم تدلوا الرياضيات بدلوها في تحليلهم النصوص الأدبية بقصد إضاءتها وتفجيرها، والحداثيون العرب مولعون بالتفجير، انظر مثلاً إلى تحليل هدى وصفي لرواية الشحاذ لنجيب محفوظ، فإنها تورد المعادلات التالية

أسرة + مجتمع ≠ عمر

صراع - معركة - خلاص :

(≠) استمرارية الحياة

ثم تقدم رسماً للنسق العام للشخصيات تحاول أن تفسر فيه معادلاتها.

بعد كل ما مضى، هل يخبرنا أحد بما يجري؟ أو هل من يفسر لنا هذه الظواهر، لعل عز الدين إسماعيل وهو ممن كتبوا عن الحداثة العربية محاولاً تفسيرها بالربط بين الحداثة والواقع، الواقع الثقافي الغربي الجديد بما يمثله من تغيرات هزت نظام العالم كما نعرفه، وولدت قيماً جديدة فرضت نفسها على المبدع، وهو في ذلك يستشهد بكلمات حداثي غربي، دون مواربة أو ادعاء، ونعني به «كريستوفر بتلر»:

«لا شك أن موقف هؤلاء الكتّاب كان صدى لما طرأ على العالم من اهتزاز في القيم، وشك في الحقائق، نتيجة لاختلاف نظام العالم، وصراع المعتقدات، حتى أصبح ما هو وهم وما هو حقيقة على قدم المساواة، ومن هنا فقد هؤلاء الكتّاب ثقتهم في كل نظام أو فلسفة أو مبدأ أخلاقي أو عقيدة دينية أو ما هو وجودي. فإذا هم كتبوا ـ ولا بد لهم أن يكتبوا ـ صارت كتاباتهم ضرباً من اللعب أداته اللغة، لا يقيم وزناً لتقاليد سابقة أو لأعراف أدبية قارّة، أو يلبي رغبات فطرية متواترة، أو يستهدف تحقيق لذة لجمهور المتلقين».

إن كلمات بتلر تعبر عن التغيرات الثقافية الجذرية التي ولدتها الحضارة الغربية، وهي تغيرات جاءت مع التقدم العلمي بخطى متسارعة منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ثم الإنجازات التكنولوجية المذهلة، والتغيرات السكانية التي تمثلت في الهجرة إلى المدنية، والتصنيع، وما استتبع ذلك كله من تغير في سلم القيم التقليدي والعلاقات الاجتماعية، وتراجع القيم الروحية بشكل ملحوظ. وهذه التغيرات ولدت عند الأديب المبدع حساسية جديدة أنتجت بدورها أدباً جديداً، يصفه بتلر في كلماته، وهو أدب يصل إلى ذروته في مسرح العبث الأوروبي في الخمسينيات. ومن أبرز خصائص الإبداع الجديد لعبُ الأديب باللغة. وقد استطرد عز الدين إسماعيل ليقيم

علاقة بين لغة الإبداع الجديدة ولغة النقد:

«وسواء أكان هذا تبريراً لهذا الطراز من الكتابة، أم مجرد تفسير له بوصفه ظاهرة تمتد أطرافها إلى أنحاء كثيرة وبعيدة من العالم، فإن قيامه على أساس من اللعب باللغة قد استتبع من الناقد أن يتلقاه بلعب مماثل، بمعنى أن يلعب الناقد الدور نفسه مع النص، فإذا هو ينشىء كتابة سرعان ما تصبح هي ذاتها موضع قراءة، وتتساوى عندئذٍ النصوص الكتابية مع النصوص النقدية، التي أصبحت هي كذلك نصوصاً كتابية»[1].

وهكذا تتناسل الكتب من بعضها البعض كالذباب والبعوض، كتب تزداد تفصيلاً يوماً بعد يوم في النقد ونقد النقد، لقد آن الأوان كي ندرك أننا بلغنا نقطة غير طبيعية يبدو عندها أن التحليل النصي هو غاية في ذاته، كتب لا تنتمي إلى فن عدا فن تجارة الكتاب، وتدخل في هذه الزمرة روايات أَلَّفها أناس على قسط من موهبة السرد، ودواوين نظمها أفراد وهبوا القدرة على التقفية، ودراسات كتبها أصحابها مما استخرجوه من أحشاء المكتبات من كتب وتراجم وموسوعات، وكتب كتبها أناس لا بدَّ لهم من الاستفادة من وقتهم بشكل أو بآخر، أو لا بدَّ لهم من الحصول على شهادة جامعية طمعاً في وظيفة، أو منصب، أو تعاظم الشخصية.

هذا التل المهول من الإنتاج الأدبي ـ إلا القليل مما حظي بالعناية ـ رغم الجهود التي بذلت في سبيل الوصول إليها، والتي لو بذل عشرها فيما يفيد في بعث الأمة ورقيها لأثمر وأينع، أقول، هذه الجهود فوق أنها طاقة مهدورة، تقف حجر عثرة في سبيل النهضة، وإذا بقيت نظرتنا إلى الأدب على هذا المنوال فلنتوقع ما هو أدهى وأمرُّ في حقل الكلام على الكلام.

وسيأتي اليوم الذي تنظر فيه الأجيال إلى واقعنا وما يزخر به من صنوف الآداب العقيمة، خاصة في مجال الشعر الحديث والرواية، والقصة،

---

(١) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدَّبة، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢، الكويت.

وسيعدونه بلا شك من أسباب التخلف، ومظاهر الانحطاط، وسيأخذ العجب منهم كل مأخذ، كيف أن السلف لم يضرموا النار في معارض الكتب ودورها المكتظة بنفايات الغرب الروائية والشعرية الفارغة والموبؤة بسرطان اللغة والألفاظ، والتي ينتجها مجموعة من المعتوهين والمرضى.

وسيزداد إعجابهم وإكبارهم للقدماء، للجاحظ الذي ابتدأ كتابه البيان والتبيين فتعوَّذ من فتنة القول، وسقطنا فيها، ولأبي تمام الذي سخر من رجل بعث إليه برسالة، يسأله زجاجة مملوءة بماء الملام، فأجابه أبو تمام، بأنه لا يرى بأساً بذلك، شرط أن يبعث له ذلك الرجل بريشة من جناح الذل، كان بإمكان أبي تمام وأدباء العرب آنذاك أن يملؤوا كتبهم ودواوينهم بمثل هذا الكلام العذب، كما هو بإمكاننا اليوم، ونقول للكتب هل امتلأت؟ وأخالها تقول: هل من مزيد، لكن هذا الكلام لا ينشىء نهضة، ولا يوقظ أمة من سباتها.

ولا ننسى المقولة المشهورة لأبي حيان التوحيدي: الكلام على الكلام، يدور على نفسه ويلتبس ببعضه.

وستسأل الأجيال القادمة أيضاً، لماذا لم نعمل على استنبات طريقة جديدة في النثر العربي، نثر خال من الآفات التي ذكرناها، أو سنذكرها، نثر قادر على الولوج إلى عصر المعلوماتية الذي يتطلب الاقتصاد والإيجاز، والطرق السريعة للوصول إلى المعلوم.

المؤثرات الأجنبية:

فضول منا أيضاً أن ندخل في الحديث عن تأثر الشعر العربي الحديث بالآداب الغربية، فهو ليس موضع نزاع مع أحد، لتسالم الجميع عليه، عفواً... هل قلنا مؤثرات!!! في الواقع كان ينبغي أن أقول تولد الشعر العربي الحديث من الأدب الأجنبي، وذلك لأن مفهوم التأثر يقتضي مؤثر

ومتأثر، لكل منهما كيانه واستقلاله، وهو غير حاصل في الأدب العربي حتى يتسع لحركة مديدة الأبعاد كثيرة المظاهر، كما أنه لم يكن ثمة مشترك بين الشعر العربي المعاصر والشعر الغربي الحديث، وما حصل هوأن رواد الشعر الحديث من العرب استوردوا هذا النوع من الكلام وأشاعوه في البيئة الأدبية العربية، وقد سبق منا القول أن الريحاني وجبران أخذا هذا النمط من الشعر عن والت ويتمان، غير أن السياب ونازك أخذا عن شعراء كثيرين أوروبيين وأمريكان، وكلنا يعلم ما فعله ت ـ س ـ أليوت، ولا سيما بقصيدته الأرض اليباب، ثم كانت جماعة شعر ومنهم أدونيس، ويتابع مسلسل الأحداث تضخمه أفقياً، والنتيجة سوق أدبية تمرست التقليد أو التهجين في أحسن حالاتها، وشعر غربي مكتوب بحروف عربية، هذا ما لاحظه أكثر من عامل في حقل الأدب، يقول رئيف خوري «إن بعض أصحاب الشعر الحديث درجوا أن ينظموا بالعربية شعراً كأنما يترجمون عن لغة غربية».

وذكر الدكتور شوقي ضيف، أن كثيراً من الأدباء ممن نزع إلى التجديد راحوا يستعيرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين، وخاصة شعراء النزعة الرومانسية، وبالغوا في ذلك، حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية[١].

لكن المفارقة التي يطيب ذكرها هنا، أن الغربيين حين أخذوا باستحداث الشعر الحديث وتمثله، لم يخرجوا فيه عن أوزانهم التقليدية المعروفة، كما لاحظ ذلك عبد الرحمن بدوي قال:

بين يدي الآن مختارات من الشعر الالماني منذ سنة ١٩٤٥، وهي تمثل إذن آخر نموذج في عالم الشعر، ومعظم الشعراء فيها يتراوحون بين الثلاثين والأربعين ربيعاً، فهم إذن في ميعة الصبا وفتاء السن، وعانوا الأهوال من حرب ضروس أتت على زهرة الرجال وخلاصة العمران. وفي قصائدهم تعبير

---

(١) مجلة الآداب ١٤ (١٩٦٦) ٣/ ٣٥ شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ٥١٥.

عن الأزمة الطاحنة التي مرت بها بلادهم أثناء الحرب وبعيدها، وعن النكبات والويلات التي أصابت نفوس أبناء أمتهم، وعن الثورة الخفية التي تعتلج في صدورهم، وعن روح الزمن الحاضر. ومع هذا كله فلن تجد في شعرهم خروجاً على عمود الشعر الالماني بأوزانه وقوافيه إلا في القليل النادر وحتى هذا القليل النادر قد نظمه أصحابه على هذا النحو ابتغاء الإظراف والتظرف لا الإجادة والتجديد. ولعل في هذا درساً بالغاً لمن يدعون اليوم التجديد في الشعر العربي عن طريق إطِّراح الأوزان والقوافي أو كسر تفعيلاتها على أنحاء شتى من الكسر والتمزيق وإشاعة الاضطراب في الترتيب وما هو أدهى من هذا كله من ألوان العبث الشنيع الذي إن دل على شيء فعلى إفلاس أصحابه من كل ملكة شعرية.

ذلك أن الشعراء الأوروبيين المعاصرين (الشبان منهم والناضجون الكهول) قد أدركوا أن التجديد في الشعر ـ ما دام اسم الشعر سيطلق على ما يكتبون وليس الأمر مجرد أسماء تتغير مسمياتها كما هي الحال عندنا اليوم ـ نقول إنهم أدركوا أن التجديد الحق إنما هو في الموضوعات التي يطرقونها، والصور الشعرية التي يبتكرونها والتي يستمدون معظمها من كل جديد في عالم المدنية إلى جانب المعين الدائم وهو الطبيعة: سواء الطبيعة الفزيائية والطبيعة الإنسانية[1].

بينما نجد أثر ذلك عند العرب مختلفاً فنازك تصرح بعدم أهمية الأوزان والتفعيلات الخليلية، ورأت ضرورة الخروج من قيود القافية التي عزت إليها عدم وجود الملاحم في الأدب العربي، وبشَّرت بزعزعت الأسس الكلاسيكية في الشعر الغربي[2].

ويضيق العقاد ذرعاً بالأوزان والقوافي العربية؛ لأنها ـ في نظره ـ أضيق

(١) في الشعر الأوروبي المعاصر، ١٨١.
(٢) نازك، مقدمة ديوان شظايا ورماد ١٩٤٩، العقاد، مقدمة ديوان المازني. ديوان النثر العربي، منيف موسى.

من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه، وقرأالشعر الغربي.

على أي حال، وكما قلنا من نافلة القول بيان تأثر الأدباء العرب بالأدب الغربي، فشعراء الحداثة يملكون تاريخاً طويلاً معروفاً من التسكع على أرصفة الحضارة الأوروبية المحتضرة، ومع ذلك، يحسن التكلم قليلاً عن السياب وأدونيس كنماذج مختصرة تبين كلفهم بالغرب وشعرائه.

كان السياب يعظم الشاعر «بودلير، أهدى إليه قصيدة تناهز الألف بيت، أرسلها السياب إلى علي محمود طه في القاهرة، لكتابة مقدمة لها، لكن علي مات ولم يعرف مصير القصيدة، واهداؤها إلى روح بودلير يحكي جانباً من جوانب اعجاب السياب بالشعر الغربي، واطلاعه الواسع عليه، ففي قصيدته «اتبعيني» و «رئة تتمزق» يظهر أثر المدرسة الرومانسية الغربية ممثلة بشيلي وكيتس، وفي اختيار السياب لعلي محمود طه لكتابة مقدمة، وهو من يمثل الرومانسية في الشعر العربي، دليل على إعجابه وافتتانه بهذا المذهب، وقد ساعد على توجهه إلى الرومانسية وفاة والدته وجدته وزواج أبيه، فآثر هذا المذهب هروباً من واقعه المؤلم.

غير أنه سرعان ما انقلبت فرديته إلى حس اجتماعي واسع مثَّل مرحلة من مراحل تطور شعر السياب، انسلخ على أثرها من الرومانسية ليسقط في أحضان الواقعية، يتجلى ذلك في قصائده حفار القبور، وأنشودة المطر، والمومس العمياء، والأسلحة والأطفال، إلى جانب قصائد مدح بها عبد الكريم قاسم وشيخ الكويت طمعاً في مؤونة تنشله من مرض ألمَّ به، ثم أسلمه الموت عن عمر ٣٨ سنة.

قدر للسياب أن يقفز بالشعر العربي الحديث قفزة تدخله في عالم الرمزية على أثر اطلاعه على المفردات الدينية والأسطورية، وإخضاعها كدال في إفادة معانٍ لا تنفصل عن ماضيها، وكان في استجلابه رموزاً أسطورية يمهِّد لافتراش بعد اجتماعي وتقدمي ورؤية ثورية في نفس هذه الرموز، فكان له بإسهامه هذا الريادة في إدخال الأسطورة في بنية القصيدة العربية الحديثة.

ولنستمع إلى أدونيس في بعض اعترافاته:

أحبّ هنا أعن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعيٍ ومفهوماتٍ تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يُحقّقوا استقلالهم الثقافيّ الذاتيّ. وفي هذا الإطار، أحبّ أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرّف على الحداثة الشعريّة العربيّة، من داخل النظام الثقافي العربيّ السائد، وأجهزته المعرفيّة. فقراءة بودلير هي التي غيّرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية ـ بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كلّ ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية ـ التعبيرية[١].

على أن الدكتور يوسف حلاوي قد كفانا في كتابه «المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر مؤنة الاسترسال والتوسع.

لكن تجدر الإشارة إلى أن المشكلة ليست في مجرد التأثر، فهو ديدن الثقافات الإنسانية العالمية منذ القدم، إنما المسألة المشكل في التماهي معها ومن ثمَّ فقدان الهوية نتيجة هذا التماهي، أو في الأخذ بالتافه عند الآخر باسم الحداثة.

والمشكلة عند الحداثيين أنك إذا حاولت التفلت أو الانتفاضة على هذا الهذر والثرثرة سلقوك بألسنة حداد، ووضعوك إلى جانب الآمدي صاحب الموازنة الذي لم يستوعب تجديدات أبي تمام، وعابوا عليك عدم وقوفك بحذاء الصولي المتفهم لهذه التجديدات، وهم بذلك يدفعونك دفعاً إلى

---

(١) أدونيس، الشعرية العربية، ٨٦، دار الآداب، بيروت.

الإيمان بقضية مبطنة مفادها، أنهم على شاكلة أبي تمام الذي خرج عن مألوف العرب في شعرها، وأتى بتشبيهات واستعارات وتراكيب واستعمالات جديدة لمفردات اللغة، لا تعرفها العرب، أي أنهم مع التجديد وأنت في مواجهته، هم يسعون إلى الانعتاق والحرية والتقدم وأنت تريد السكون والسلفية، رجعي في أفكارك، وأين هم من أبي تمام، لقد كانت إبداعاته في جوهرها تعاظم في الكم، وليس انتقالاً في الكيف أعني في حقيقة الشعر وروح العربية وبوح اللغة، لأن تجديداته تتمثل في النقاط الأربعة التالية.

١ ـ المعنى غير مألوف. وهو يعني زيادة كمية في المعاني.

٢ ـ الغموض. وهو عارض للجديد الكمي الذي ابتكره، وقلنا سابقاً أن الغموض عنده لا يعني الغموض الاصطلاحي عندهم.

٣ ـ الصورة الشعرية غير المألوفة. وهي كالأول زيادة كمية على الصور المألوفة.

٤ ـ استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة، أي نقل اللفظ عن معناه المعروف. وهو من المجاز أو النقل اللغوي الذي يكثر وجوده في اللغة العربية، إلا أن أبا تمام توسع في الاستعمال، فهو بذلك لم يخرج عن قواعد البلاغة العربية بل كان خروجه عن دائرة الاستعمال العربي.

لكن الحداثيين يريدون وضع معجم خاص لهم، فالمفردات عندهم لها معانٍ لا تربطها إحدى العلائق التسعة في البلاغة العربية التي ذكرت في باب المجاز والاستعارة، وإذا واجهتهم بلزوم ما يلزم، راح كل من موقعه الذي بناه مع أترابه وأعوانه وجمهور المعجبين وبروح المصادرة والاستئثار والاستلاب يقول ـ وهو على حق دائماً كما يريد الإعلام ـ أن فلاناً لم يستوعب كلامي، وعلّاناً لم يفهم مرامي.

المؤثرات النثرية:

دعونا نستغرق في تحليل ظاهرة الشعر الحديث، ونحاول تفسير تفاقمها منتصف هذا القرن على يد نازك الملائكة والسياب، أظن أنه لن يكون عصياً على الإدراك رؤية أسباب الحدوث وراء جماليات النثر الحديث والمتمظهر في فنون الرواية والسيرة، والمقالات الأدبية والصحفية، ولا ننسى الأدب المهجري الذي تميز برقته الموسيقية، وإيقاعه المؤثر، ووصفه الجذاب، وأخيراً الترجمات الشعرية الغربية إلى العربية التي كانت تفقد وزنها بمجرد تعريبها، أي تصير نثراً، ويبقى لمفرداتها قوة إيحائها، ورنين جرسها، وبُعدها العاطفي.

وأحسبني أنظر إلى السياب والبياني وغيرهما من المؤسسين والمروجين للشعر الحديث، أنظر إليهم يتساءلون، ما الذي يميِّز الفن النثري عند طه حسين والمنفلوطي ومحمد عبد الحليم محمود وجبران ونعيمة وعشرات غيرهم من أئمة النثر الحديث عن الشعر، قديمه وجديده؟.

وبكلام آخر، ما هي الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر؟ هل الوزن مقوِّم لشعرية الشعر، أم عارض؟ هل لا يكون الشعر شعراً إلا به، أو هو لا يزيد عن كونه طيف من التمييز، يسمح بالتزاور بله الإلتقاء مع النثر؟.

ولا شك أنهم في خضم ذلك لاحظوا مدخلية تحريك الشعور وخصوصيته في الشعر، بل عدوا تحريك المشاعر فصلاً منطقياً، أو حداً فاصلاً بين ما هو شعر وبين ما هو نثر، كما يلاحظ ذلك في تعريفهم للشعر، وحينئذٍ تكون الأوزان الفراهيدية، وإيقاع القافية مجرد وشي وأداة ووسيلة، تهدف إلى بعث المشاعر، وتحريكها وإثارتها ليس إلا.

فإذا قدر لنا هذا التحريك، وهذه الإثارة بدون اللجوء إلى قيود الفراهيدي وأغلاله، فلماذا لا يكون هذا شعراً أيضاً، والحال أن ما جاء به الخليل لم تنزل فيه آية، ولم ترد به رواية.

والظاهر أنهم ترقوا في تساؤلهم هذا وأخرجوه من فضاء الإمكان والتوقع إلى حيِّز الوجود والواقع، عندما رأوا أن الكثير من القصائد لا تحريك لها للمشاعر والأحاسيس، وفي المقابل، فإن الكثير من النثر بعكس ذلك، وقديماً لاحظ المرزباني هذه الخاصية، فقال: ليس من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً، الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً.

وفي ذلك قال شوقي:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة ... أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

ونقل عن الزهاوي:

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه ... فليس خليقاً أن يقال له شعر

لقد كان تولد الشعر الحديث تعبيراً صارخاً، يكشف عن وجه غير معهود للنثر العربي، وإذا أردنا أن نستعير عبائرهم في إظهار هذه الحالة والتعبير عنها، قلنا: إن بروز ظاهرة الشعر الحديث يحكي بأمانة تطوراً في التعبير الفني النثري، وتزاوجاً ميموناً في سبيل احداث الفنية العالية في طرائق التعبير الأدبي.

ويدرك القارىء في تضاعيف الكلام تاريخية الظاهرة والسبب في عدم إمكان بروزها قبل القرن العشرين، إن التحسينات التي طرأت فزادت من فنية النثر، وأخص بالذات النثر المهجري والأدب المهجري ككل، أعني الانتاج الأدبي في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي بعد تأثره بالأدب الرومانسي الذي ظهر عقيب الثورة الفرنسية على يد سنت بيف ولامارتين وألفرد دي موسيه وجورج صند في فرنسا، ووردزورث في انجلترا، تلك الحركة التي عملت بنشاط لبعث روح التجديد في الأدب في أوروبا وأمريكا، وكان لجبران ـ كما قلنا ـ تأثر شديد بها بصورتها المتطرفة عند أمرسن «الذي طبع الأدب الأمريكي بقوة، وكان في نثره وكتاباته في الشعر المنثور ينزع إلى الروحية العالية الصافية».

إن المراقب لسير الأدب في تلك الفترة، أي في أوائل هذا القرن، سيشهد شبه ثورة على الأدب الإتباعي الكلاسيكي القديم، ليس في الأدب فحسب، بل في مجمل الفنون كالنحت والتصوير والرسم، فبرزت التكعيبية والتنقيطية ومدارس شتى تطمح إلى الجديد في كل شيء، ومن الطبيعي أن يصل صداها إلى أفق الأدب العربي، وأن تُوجد هذه النزعة لدى أدباء الضاد إقبالاً ممن أشرب قلبه الثقافة الأوروبية والفرنسية على وجه الخصوص، فكان له فضل إدخال الشعر المسرحي أو الشعر التمثيلي في فنون العرب.

كانت الأعمال الفنية للرواد الذين كانوا يعملون زرافات وجماعات كإخوان الصفا (جماعة الديوان ـ جماعة أبولو ـ الرابطة القلمية ـ العصبة الأندلسية. . .) أو وحداناً تعبيراً جديداً عن أدب جديد، أخذ يتولد في ربوع الأدب العربي الحديث وأخذ يشق طريقه بقوة في الصحف والمجلات، وإن لم تبتعد موضوعاته وأوزانه عن السلف العربي والأدباء الجاهليين، لكن هذه الجبلة من الأدباء صلحت محاولاتهم لأن تكون مناراً لمن جاء بعدهم، وحافزاً للخروج عن ربقة القديم وإن لم يخرجوا هم أنفسهم عنه، وأخص محاولات حافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد شوقي، فهؤلاء لم يبتعدوا كثيراً عن محمود سامي البارودي وولي الدين يكن وغيرهما، لكن كانوا من الداعين إلى التجديد، المشجعين عليه، استمع إلى حافظ يقول:

آن يـــا شعـــر أن نفـــك قيـــوداً   قيَّـــدتنـــا بهـــا دعـــاة المحـــال

ويبدو أن هذه الثورة كانت تعمل على مستويين، الأول: مستوى الشكل، وتمثَّل في القفز فوق الأوزان الفراهيدية من جهة، ومحاولة استنبات محركية المشاعر في النثر أيضاً.

الثاني مستوى الموضوع، فبعدما كان القديم محصوراً في الفخر والرثاء والمدح والهجاء وغيرها مما درج عليه الاتباعيون، عملت الحركة

الأدبية الحديثة، خاصة الأدب المهجري على نبذ تلك الأغراض والعمل على أن يكون الشعر والنثر معبراً عن الحياة يسير بسيرها، ويحاكي تطوراتها.

وما يهمنا هو هذا السعي الحثيث لجعل النثر متضمناً خصائص الفن الشعري، الذي أدى إلى انهيار الضابطة الضمنية المتسالم عليها والقاضية بأن النثر يختلف عن الشعر في أن الأول ميدانه الفكر والإدراك، لا الخيال والعاطفة، وسبيله التثقيف والصقل، ومهمته الشرح والإيضاح، ومن ثم قيل: إذا كان موضوع القول متصلاً بالمشاعر والعواطف والقلوب، كان الشعر أوجب لأن لغته أقدر على التأثير والإمتاع، وإذا كان الموضوع متصلاً بإعمال العقل والفهم والإدراك كان النثر أوجب؛ لأن لغته أقدر على الشرح والايضاح والإفهام والتبيين والإقناع.

لكن من الخطأ عزو انتشار هذه الظاهرة إلى هذه المحاولات، نعم كان لها دور لا يستهان به، بكلام آخر كان للرقي في العرض النثري الفني دخالة في سرعة انتشار النثر الشعري، إلا أن حضور هذه الظاهرة بنزعتها التجديدية، أو فقل حدوث هذه الظاهرة مدين للّجوء المكثف إلى الآداب الغربية، والتأثر بها، حيث كان لها الأثر الأقوى، والسبب يعود إلى أن النثر الراقي قديم جداً في الأدب العربي فتبدياته واضحة في سورة الرحمن والطور وغيرهما، وكذلك في بعض مقامات الهمذاني والحريري ونثريات أبي حيان التوحيدي وفي توقيعات بعض الخلفاء العباسيين، بل يمكن اعتبار مزامير داود، ونشيد الإنشاد منه، وكذا بعض كتابات المتصوفة أيضاً كالنَّفري وابن عربي، والسهروردي. وقد ذكرنا سابقاً، أن العرب الجاهليين لم يكونوا يميزون بين الشعر والنثر بالمعنى الذي نفهمه اليوم، والدليل عليه أنهم ظلوا مدة غير قصيرة يعتقدون أن القرآن، طريقة في الإنشاد كسائر طرق منشديهم من أصحاب القصائد والكهان، لذا نعتوا النبي بالشاعر والكاهن، كما جاء في القرآن، ففي القرآن نلمس الوساطة بين الشعر والنثر، ولا سيما في السور المكية، فهي غنية بتدافع العواطف القوية، والتخيلات الشعورية،

والإيقاعات الموسيقية. ومع ذلك لم يكن يخطر على بالهم استحداث ما يسمى بالشعر الحديث.

وفي تاريخ النحو العربي رأى الأئمة في أسماء الأفعال قبولها لعلامات الأسماء دون علامات الأفعال مع أنها تعمل عمل الفعل، ومعناها معنى الفعل، فدمجوا في مقام التسمية بين اسمين متباعدين لكمال القرب، ولم يفعل البلاغيون والنقاد العرب الشيء نفسه في نثر راقٍ يتضمن خصائص الشعر من الانفعال، وإثارة المشاعر، وروعة الصور الخيالية، فتعبير النثر الشعري أو الشعر المنثور أو قصيدة النثر أو غيرها من الأسماء لم يكن معروفاً عندهم مع وجود نموذج له في فرع النحو من فروع العربية.

ولنستمع إلى أدونيس ثانية وهو يعمق رؤيتنا إلى كلٍ من الشعر والنثر، قال:

إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر؛ أنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل نثر خالياً، بالضرورة، من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل، إن لا تكون شعراً. ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر. أول هذه الفروق، هو أن النثر اطِّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الاطراد ليس ضرورياً في الشعر. وثانيها، هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح إلى أن يكون واضحاً أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض، بطبيعته. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه يتجدد دائماً بتجدُّد قارئه.

لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمعيارية الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز كميّ لا نوعيّ. كذلك ليس الفرق بين الشعر

والنثر فرقاً في الدرجة، بل فرق في الطبيعة[1].

ففي هذا النص يذكر أدونيس بعض التمايزات بين الشعر والنثر، وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه من ضعف أثر النثر الفني الراقي في نشوء ظاهرة الشعر الحديث، نعم، كان للنصوص الفنية النثرية الراقية دور لا ينكر في بقاء واستمرار، بل وانتشار الظاهرة في الأدب العربي، لا في حدوثه.

وفي النهاية، هذه رؤيتنا إلى هذه الظاهرة، نحذر من خطورتها، عبثيتها، عدم جدواها في الثقافة العربية؛ لأنها تعمل في إطار الكلام على الكلام، وهو من أكبر معوِّقات النهضة.

لكن من الجانب الآخر، ستسمع حول الشعر الحديث، ومن أنصاره على وجه الخصوص ألفاظاً مهولة، وادعاءات كبيرة، وخطابات تفخيمية وتبجيلية، وقل من يفلت من براثن ألفاظهم الفضفافة التي تشعر من يقرأها أنه على شيء، ثم يرقى فيظن في نفسه أنه في عالم غير عالمه، ولا يفوته حينها أن يعجب كيف أن الناس لا يدركون ما يدرك، أو ينفعلون بما ينفعل هو به، وربما يطول به المقام ليفتح عينيه فيرى العالم كما هو، بعيداً عن تسويلات الشعراء وأدعياء الحداثة، ومقتاتي الكلم، من الذين يطيلون الوقوف أمام مرايا نفوسهم المحدَّبة، ليتحفونا بقصائد لا تدل عناوينها على المرمى والمعنى، تماماً كما هو الحال في عناوين مؤلفات عصور الانحطاط.

وفي اعتقادي، أنه ورد في القرآن والسنة ما يفيد، لولا توجيهات المفسرين، واتباع المذاهب الدينية والسياسية والفكرية، والمتزلفين والمرتزقة، ما من شأنه الحد من شيوع هذه الظاهرة التي تسير إلى الموت اليوم في مجتمع العرب والمسلمين.

---

(١) أدونيس، زمن الشعر، ١٦، دار الفكر، بيروت. وفي مقدمة كتاب (لن) لأنسي الحاج: النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر.

ملحق:

نماذج من الشعر العربي الحديث مستلة من كتاب الشعر الحديث بين التقليد والتجديد، للدكتورأحمد سليمان الأحمد. الدار العربية للكتاب، ليبيا.

وفتى ينازل غاصبيك على تراب أزقتك.
وأنا القتيل على الرصيف
وأنا الأشداء الوقوف
وأنا البيوت... البرتقال
أنا العذاب
أنا الصمود
أنا المئات
أنا الألوف

* * *

لماذا؟
لماذا؟ لماذا؟
لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟
لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟
لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟

لماذا؟ لماذا؟
لماذا؟

❊ ❊ ❊

على نبيذي هجموا
وأكلوا فروخي
غزالي الغزال
بل مزَّقوا السجَّادة
وضيعوا الشمال
عجزت إلا درهما
بقي لي زبيب
وحبة الحنطة
وخردل
وبطة

❊ ❊ ❊

ـ فخذاك لذائذ حمائية
ـ فخذاك وبينهما تنمو أغراس الجنس البحرية
ـ فخذاك وبينهما الأجيال
ـ أيتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق.
أداعب صفحتي فخذيك!
ـ أطالع في صفحة فخذك قصة حب!
ـ أمطرينا بالبقايا أو بروث الإبل

❊ ❊ ❊

أشم تبغه الرخيص
إنني

أراه عارياً يبول

أتيتُك، هذي كراريسهم، سأبول عليها
أكتم صوتي، لا أسعل، لا أتبول
أعيش في حظيرة الأغنام
أبول كالأغنام.

* * *

وزليخة ما زالت في الطرقات
تتعرى ـ تفتح فخذيها
تستقبل كل المهزومين

هذي بلادي رفعت فخذها راية

وتحترق الكلمات الزواني

ويزنون بالكلمات

من مطبخ السلطان يأكلون

ينزل في البعد بينهما علم أجنبي

وعند فراش الممانعة البكر

ننهي أقاويلنا وننام

لو مرة عرفت يا إلهي الكسيح
كيف الزنا يصير

على أبواب أفريقية المفتوحة الأفخاذ

سرقوا. أفخاذ نسائكم

لقد فجّرها: فجرها فجرها فجرها

ومن جديد طاحت البكارة.

حزنه امرأة يضاجعها سريعاً.

ثم يهمد ثم يلقي وجهه المشنوق.

فوق سرير فخذيها.

❊ ❊ ❊

طفل يقرأ.. ناولني قرصاً.

كهل يقرأ. ناولني قر...

ويستغيث آخر:

سيف اسرائيل في رقبتنا

سيف اسرا.

سيف اس....

ويقلده آخر:

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في خطر

بغداد في

بغدادُ

بغـ

بـَ...

❊ ❊ ❊

وحذائي.. أقدمه شاهداً

وعليه منابت أسنانهم

صارت شفتي قطعة نعل يابسة
ولم يكن في قريتي حذاء
تتشابه في المؤتمرات الأحذية . .
معذرة فعلى أحذية الأربعة الأبطال
تكسر كل الأوزان
وعيون حذائي تشتمُّ
خطى امرأة في الليل . .

❊ ❊ ❊

والظاهر أنه لأجل هذه النماذج وغيرها، هاجم محمود درويش المتطفلين على الشعر الذين أغرقوا السوق، فساد ما ليس بشعر على الشعر، وذلك في مقال له بعنوان، أنقذونا من هذا الشعر، نشره في الكرمل العدد السادس عام ١٩٨٢، ويبدو أيضاً أن نازك ـ من المنطلق نفسه ـ تنبأت بموت الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر المعاصر.

الفصل الثالث

مشاكل النشر المعاصر

مشاكل النثر المعاصر

سبق منا القول، إن الأدب في عصر النهضة، قد حاول التفلُّت من القيود الموروثة، وخلع الإهاب الانشائي القديم بزيِّه المعتمد على السجع والبديع، والمحسنات اللفظية، متأثراً بما نقل من آداب الغرب، فلقد كان تطور الأسلوب النثري في عصر النهضة ـ والحق يقال ـ ثمرة من ثمار انفتاح الأدباء العرب على الغرب، وتبسطهم في آدابه المرنة فكراً وتعبيراً، وكان تطور الفن الصحفي وفنون المقالة والسيرة المقتبسة من فنون النثر الأوروبية خير معوان، كما كان للحجم الكبير من الترجمات التي نقلها الرواد دور لا يستهان به في نمو الأدب المسرحي وأدب القصة على أنواعها، وبينما كانت القصة قديماً تعادي المجتمع، وتتجافى عن تصوير وقائع الحياة ومظاهرها فيه (ألف ليلة وليلة والزير سالم مثلاً) غدت مرآة تعكس في كل قطر ومدينة أشكال الحياة وتطورها، ونافذة نطل من خلالها على هموم المجتمع، وإرهاصات تبدلاته التقدمية.

وذكرنا أيضاً الإسهامات الكبيرة لأدباء المهجر في تطور الأساليب النثرية، الذين جعلوا من أنفسهم حلقة وصل بين آداب الغرب وآداب الشرق.

لكن إلى جانب هذه التبدلات العرضية في الأدب العربي، وجد من لم

يرق له هذا المآل، واعتبره تدنياً في فنون البلاغة العربية وفنون الكتابة، فدخل معهم الأدب في فصول ما يسمى الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد الذي كانت له السيادة منذ البداية على الظاهر، إلا أنهم بالغوا في نبذ القديم وأسرفوا فيه، وكل من الفريقين يذود عن مواقع ملأى بالثغرات، وإن كانت أراؤهم التي تراشقوا بها لم تجانب الصواب في أكثر من موقع.

وقد رأينا أيضاً أن الأشكال الأدبية الجديدة بدل أن تدعوا إلى الاقتصاد الذهني والتنكُّب عن الابتذال، أمعنت في تماذج اللغة الفكرية واللغة الأدبية، وهو أسوأ ما نعاني منه اليوم في عالمنا الصخَّاب بمذاهبه وآرائه وفلسفاته، مما أدى إلى اقصاء اللغة العلمية والإنتاج العلمي عن دنيا الناس، وصارت ثقافتنا ألفاظ في ألفاظ، تغلب عليها الكلمات المسرَف في تجردها، والتي قلَّما يهتم كاتبها بفضِّ الاشتباك بين معانيها المتداخلة، فيعوزنا إلى جهد مهدور، وخطورة هذا الامتزاج تكمن في أن المنهج الأدبي لا تكون اللغة فيه أداة للثقافة، وقناة للمعرفة، كما أنها ليست واسطة في توليد التصورات الذهنية الجديدة عند السامع أو القارىء، فليس من مهمة الشعر أو النثر الأدبي، إذا عرضنا له من الناحية النفسية والواقعية، أن يعبر عن أفكار، ولا أن يعرض نظرات عقلية في الحياة، إنما هو إيحاء وخلق ـ كما يقولون ـ ولو نظرنا إلى كل آداب العالم، نجد أن جمالياتها في ألفاظها أكثر من معناها، وحسنها في وسيلة التعبير أكثر من الثقافة التي تعبر عنها، بل إن اللغة في علم الأدب هي الثقافة نفسها.

لذا نحتاج في ثقافتنا العربية والإسلامية إلى القفز من الدال إلى المدلول، ومن جرس اللفظ وجماله إلى روحه ومعناه، ومن الهيئة التركيبية للجملة إلى بنية الواقع، نحتاج للخروج من دنيا اللغة إلى دنيا الأشياء والعمل، وهذا ما لم يتحقق في عصر النهضة انسحاباً إلى الحاضر؛ لأن نتائج قرائح القدماء، قد جعلت من الأدب العربي في العصور المتأخرة، أو فقل من النثر العربي عملاً لفظياً يعني فيه بالزخرف والتنميق لا بالمعاني وما يتصل

بها، ثم جاء الأدب الغربي فزاد الطين بلة. ولم يكن هذا العصر، في جانبه الأدبي، إلا شبه ثورة على بعض الشكليات التي تطفو على السطح، والمكرِّسة لأزمة النثر العربي، بينما بقيت المشكلة فيه أعمق من مجرد ملامسة الشكل، أو محاولة تغييره، ومن هنا ـ أي من وعي أزمة النثر كوسيلة للتواصل المعرفي ـ يمكن الإمساك بأطراف الموضوع للقفز بهذا النثر إلى المستوى الشبكي المتفجر بالاشعاعات الدلالية، والإمتلاء الحيوي، هذا بالضبط ما يتعطش إليه النثر العربي، وبالخصوص الخطاب الإسلامي.

وقلنا أيضاً، إن النص الاملائي المكتوب تارة يطلب لنفسه، أي لأجل نغمه وإيقاعه، فيكون عماده جمالية اللفظ، وموسيقى الكلمة، والمؤسف أن كثيراً من الدراسات الإسلامية تعتمد هذا الأسلوب خاصة كتب الدعوة والإرشاد والوعظ، ونرى أن من الخطأ الفادح عرض الخطاب الإسلامي بالأسلوب الأدبي؛ لما سيأتي.

وطوراً، يطلب لأجل ما يحمل من المعاني، ويختزن من أفكار، أي لا لنفسه، يعني أن الألفاظ في تراكيبها وموسيقاها قد تكون هدفاً، وقد تكون وسيلة لغاية أبعد، وهي نقل المعاني، وقناة للتواصل المعرفي.

وعليه، يكون النص المكتوب منتمياً إلى عالمين بهذا الاعتبار، وأن الخلل واقع لا محالة إذا طغى أحد الجانبين على الآخر، بحيث يكون النص أدبياً لمادة علمية، أو علمياً في نص أدبي.

على أن هذا الطغيان من سمات عصور الانحطاط كما ذكرنا، ويمثله أحسن تمثيل، محيي الدين بن عبد الظاهر (ت ٦٩٢ هـ) في رسالة له:

«حرس الله نعمة مولاي! ولا زال كَلِمُ السعد من اسمه وفعله وحرف قلمه يأتلف، ومُنادي جوده لا يُرخَّم وأحمد عيشه لا ينصرف.. ولا عدمت نُحاةُ الجود من نواله كل موزون ومعدود، ومن فضله وظله كل مقصور وممدود، ولا خاطبت الأيام مُلتمسَهُ إلا بلام التوكيد ولا عدوَّه إلا بلام

الجحود، هذه المفاوضة إليه ـ أعزه الله ـ تفهمه أنا بلغنا أن فلاناً أضمر سيدنا له فعلاً غدا به منتصباً للمكايد ومعتلاً وليس موصولاً كالذي بصلة وعائد وما ذاك إلا لأن معرفتها داخلها التنكير، وقدّرَ لها من الاحتمالات أسوأ التقدير، ونعوت صحبته تكررت فجاز قطعها بسبب ذلك التكرير.. وكان الظن أن الأشغال التي جُمعت له لا تكون جمع تكسير بل جمع سلامة، وآية لا تكلف تعليماً على وصول، لأنه في الديوان كالحرف لا يخبر به ولا عنه، والحرف ليست له علامة، وحاش لله أن يصبح معربُ إحسانه مبنيّاً»[1]...

على أن مشاكل النثر المعاصر لا تنحصر في هذه العاهة، والخلل برّمته لا يتأتى منها وحدها، فثمة جملة من المعوقات عن النهضة، نذكرها في البيان التالي:

١ ـ التكرار:

وهذه الآفة أكثر ما يصاب بها الفروع العلمية، وهو كثير الشيوع في الفن، وقلما نجد أثراً فنياً لا تكرار في أجزائه، فهو يقوّي الوحدة والتمركز، ويظهر في تناوب الحركة والسكون في الكلمة، وفي ترجيع البداية على النهاية، وترجيع القرار في الغناء، ورد العجز على الصدر في الشعر، أي في ترديد لفظ واحد أو معنى واحد.

ويظهر أيضاً في ترجيع النوتة الواحدة في الموسيقى، هذا التكرار والعود المتواتر إلى شيء بعينه يعتبر من جماليات هذه الفنون؛ لأن التكرار الموزون مركز قوة في حركة الرقص وأصوات الموسيقى، وتفاعيل الشعر، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم متابعتها، وجمال التكرار هنا، قائم في لذة الانتظار لما تستبق حدوثه، وهو في الطبيعة كثير الشيوع، يظهر في حركة القلب والرئة انقباضاً وانبساطاً، وسير الديدان تقلصاً وانقباضاً، وتناوب الليل والنهار....

(١) صبح الأعشى ١/١٧٦، مصر.

فالضرب على وتيرة واحدة متعب وممل ومجلبة للسأم في الموسيقى والفنون بشكل عام، والتنوع، وتكرار التنوعات يذهب هذا الملل، لذا! نجد عبارات القول تتنوع. بين طويلة وقصيرة، خبرية وإنشائية، والألفاظ بين جزلة ورقيقة، والفقرات بين موجزة ومطوَّلة، كما تتنوع الألوان والخطوط والحركات والأصوات والحروف وفواتح الجمل، تنوُّع، ثم معاودة لهذا التنوع وتكرار له.

لكن المعاني تسير على خلاف التتابع والتكرار في الفنون، إنها تعمل طبقاً لقانون آخر غير التكرار، وهو قانون التراكب وابتناء المعاني على نفسها مشكِّلة لمنظومة معرفية حول الموضوع، الذي يؤذيه الاجترار، وذلك حين تكون فقرات الكتاب ، بل صفحاته، تتحدث عن فكرة واحدة، لكن الكاتب يريد أن يظهر براعته في توليد الألفاظ والجمل، وأكثرها مخلوق من استعمال، ظاناً في نفسه المهارة والفن، وهو في ذلك غير ملوم منفرداً، فالعقل العربي كاتباً وقارئاً، قد انغرس فيه منذ حنايا الطفولة، ونعومة الأظفار، في البيت والمدرسة والجامعة، الولع بموسيقى الألفاظ يطرب لجرسها، ولوقع إرنانها، وسلسبيل نغمها.

نعم، لا مشاحة في جواز التكرار الذي يأتي لضرورة لغوية، كتكرار «لا» النافية للجنس، و «إما» التي للتشقيق، «وقد» عند الرغبة في تكرار معنى الاحتمال.... أو ضرورة نحوية كالتوكيد المتوقف على التكرار، سواء أكان لازماً أم لا، والبدل، والحال المؤكدة، والمفعول المطلق الذي للتوكيد....

لا مشكلة مع هذه الضرورات التي تفرضها أوضاع اللغة؛ لأنها وسائل اجرائية بحتة، لكن عندما لا يحكم التكرار تلك الوسائل. فهو العبث بعينه، ومردَّه إلى سببين: الأول داخلي، يعكس أزمة نفسية، تدفع صاحبها إلى الإطالة والتكرار بأنواعه، المعنوي واللفظي، إظهاراً للبراعة كما قلنا، والثاني خارجي، يتمثل في هذه المنهجية المتبعة في الجامعات والتي تلزم

الراغب في الحصول على الشهادات العليا بتقديم الرسالة أو الأطروحة في عدة مئات من الصفحات، فيضطر الطالب حينها، إلى الإطالة والتكرار تحقيقاً لهذه الشروط، بغية زيادة حجم الكتاب مراعاة للمنهجية الكلاسيكية المتبعة في كتابة البحوث الجامعية، أو لحاجة في نفسه، إذ لا مانعة جمع.

والتكرار كما المحنا، ينقسم من حيث نفسه إلى: معنوي وذلك بأن يورد الكاتب الفكرة الواحدة بجمل متغايرة لفظاً وصوتاً، أو فقرات كذلك فيبدأ بلوك العبائر واجترارها، على نحو متصل، أو بصورة منفصلة في نفس الكتاب، وكذلك الحال مع التكرار اللفظي الذي يكون مع اتحاد الجمل والفقرات التي لا يضرها التغيرات الطفيفة في العبائر.

كما أن التكرار ينقسم من حيث المحل إلى كونه في كتاب أو في كتب، لأن ظاهرة التكرار لا تقتصر على الكتاب الواحد، بل أكثر تواجدها في متعدد الكتب، وتبلغ الكتب مكررة الموضوع بمعناه أو مع لفظه الآلاف، وعلى الأخص في الكتب ذات الطابع الديني.

هذا إذا أقصينا جانباً ظاهرة الانتحال وعمليات النهب الواسعة التي يزاولها البعض، وهي الكتب التي تحوي بين دفتيها ما جمع من هنا وهناك من فصول وفقرات بكاملها، ثم يصار إلى طرحها في الأسواق لمؤلف جمّاع، كتب تلد كتباً، وهنا تكمن الآفة الكبرى ينسخ الموضوع الواحد، وتغير بعض ألفاظه في ألفاظه كلها، لكنه يبقى محافظاً على نفسه، وما دام هذا حال التصانيف فلن تقوم للشرق قائمة، ولن ترعى للإسلام سائمة، ولك أن تنظر في كتب الفقه والأصول والكلام إلى آخر ما يدرس في الحوزة الدينية، أو تخرجه المطابع من بحوث فقهية وأصولية ورسائل عملية، فسترى أن الخلف يدور في فلك السلف، ويعيد اللاحق ما قاله السابق لفظاً ومعنى في غالبه، يعيشون في ركود والعالم حولهم مائج، غير مشفقين على الأمة من الضلال في معاسف الرأي، وسط ثقافات تعصف أعاصيرها من الغرب، يقف عندها المسلم تائهاً حائراً، إلى أن يضطر للانطواء على تراثه، يرشف منه ذكرى عزٍّ

تليد، علَّه يهدِّىء من روعه واضطرابه فيبادله التاريخ طموحاً مقتولاً، ومدى مبتوراً، جزاراً يفترش القانون، ويلتحف الدين، لا يرضى سوى بحنين العقل المهاجر إلى عقل الميعاد.

ولو وضعنا نصب أعيننا الهدف الذي نتوخَّاه، وهو بيان مدى تلوث التآليف بأمراض النثر المعاصر، لتضافرت الأدلة والشواهد على البون الشاسع الذي يفصل الثقافة العربية، والحوزات الدينية في ضمنها، عن الغايات القصوى، الذي ينحدر من غياب أو تغييب أي تصور منهجي للتقدم والنهضة، وأي جملة مشاريع ربما ذكرت من بعض المصلحين.

وإلى أن يتم ذلك نبقى في دوامة الشرح على الشرح، بعد الشرح على المتون؛ لأن الباحث يتحول إلى مجرد موظف وليس صاحب دعوة ورؤية، التكرار في تراثنا أحسن حالاً منه في وقتنا الحاضر، فهو لم يكن تكراراً خالصاً محايداً بل كان مقارنات ونقداً وإبراماً، وإعادة بناء العلم طبقاً لحاجات العصر ومتطلباته.

نعم، كان مشكلة لكن ليست بمستوى نفسها في واقعنا المعاصر، كان المؤلف قديماً يسعى إلى بناء العلم من الأساس، لذلك يبدأ من الألف إلى الياء ثم يضيف جزءاً في بناء العلم، ثم استعاض عن التأسيس لإضافة الجزء ببيان هذا الجزء ضمن حاشية صغيرة أو بضعة حواشي وتعليقات وهي مرحلة لم نصل إليها بعدُ، هذا إذا صدق على الأعمال الكتابية المعاصرة عنوان التأسيس!!!!.

ولنستمع إلى الدكتور حسن حنفي وهو يتحدث عن ظاهرة التكرار أو تحصيل الحاصل قال: إن كان من الصعب تسمية هذه الخاصية منهجاً فإنها على الأقل تسود كثيراً من الدراسات وتغلب على عقلية كثير من الباحثين، وهي تكرار مضمون النصوص المدروسة دون الإدلاء بأي فهم أو تفسير لها أي أن تنقل بصورة أخرى مسهبة أو موجزة الموضوعات التقليدية كما هي معروضة في التراث القديم وكما تفعل الشروح القديمة التي لا تتعدى حدود

الألفاظ والمصطلحات القديمة وتفسير الماء بالماء. فالعبارة هي نفس العبارة مكررة في صور عديدة تفقدها تركيزها بل ومضمونها إذ تحمل الفكرة الحواشي والشروح أكثر مما تستطيع لدرجة أنها تفقدها استقلالها ودلالتها. وغالباً ما يكون المنهج التاريخي وتحصيل الحاصل نفس المنهج. فالذي يقرر الوقائع التاريخية لم يفعل إلا أنه كرر ما هو معروف، ولكن المنهج التاريخي يستعمله المستشرق والتكرار يقوم به الباحث الذي ينتمي إلى نفس الحضارة. وكثيراً ما يعتمد التكرار على اقتباس النصوص ووضعها في صلب البحث حتى يتضخم. وغالباً لا تذكر المراجع ويضع الباحث المادة القديمة دون ذكر لمصادره، ويتعيش المعاصرون على السابقين، ويأكل الخلف على موائد السلف، ويتسطح الفكر ويمتط. لقد حدث هذا في عصر الموسوعات والشروح والملخصات خشية على التراث من الضياع تحت تأثير هجمات التتار والمغول. حُفظ التراث ودُوّن في موسوعات عامة كما يحدث في كل تراث وكما حدث في التراث اليهودي في القرن السادس قبل الميلاد أثناء الأسر البابلي. ولكننا الآن، والحمد لله، لا نواجه هذا الخطر، فالتراث محفوظ ومدون بل ومنشور منه قسط كبير ولكننا نواجه الخطر الآخر وهو خطر التكرار بلا فهم، والترديد بلا وعي، وعدم وجود تفسير معاصر لتراث قديم(١).

ومن جهة أخرى، ربما يحلو للبعض التفصِّي بتقسيم التكرار ـ كما الإطناب ـ إلى ما كان هذراً، وهو الكلام الكثير الذي لا طائل وراءه، وإلى ما كان كذلك لكن يكون له بُعد جمالي، أقول إذا كان هذا التقسيم موجوداً فهو لا يعنينا بحال، ما دام أن مطلوبنا هو ما نحتاجه للوصول إلى الغرض المعرفي، ويهرب بنا عن السخف والحشو، وإذا أفاد التكرار إيقاعاً يصرف الرتابة المملّة، فمعالجته تكون بالقضاء على الأسباب نفسها أعني الرتابة لا التكرار، كل ذلك مراعاة لوحدة التأليف، وكرامة المتلقي ووقته، والتكرار،

---

(١) حسن حنفي، التراث والتجديد، ٩٧.

وإن كان يقع في المصنفات القديمة كلسان العرب فهو في سبيل مراعاة التثبت والتوثيق، ولا ضرورة لتمثله في عصرنا الحاضر.

٢ ـ التطويل أو الإطالة:

وهي من الآفات المنتشرة في التآليف، وتسهم إسهاماً كبيراً بفرار القارىء العربي من الكتاب[١]، وبالإمكان التأريخ لهذه الآفة من أيام عبد الحميد الكاتب، والجاحظ، وقد ذكرنا نصيحته للكتَّاب بالتحيَّل على القارىء في الكتاب إذا طال.

وأكثر ما تركه السلف للخلف يتضمن التطويل والإسهاب، والأمر يعود إلى تأثير الروافد الأجنبية، أعني الثقافات التي كانت سائدة قبل الإسلام، اليوناني، والفارسي، والهندي، إلا أن هذه التطويلات التراثية ينبغي النظر إليها الآن كقيمة تاريخية لا يستغنى عنها.

وعليه، فالعقل البياني العربي الذي ابتدأ في عصر التدوين هو الذي كرَّس الطريقة الحالية في النثر العربي، غير أن هذه الطريقة كانت المنهجية الفضلى فيما سبق بالنسبة لنا لفوائد تاريخية ـ كما قلنا ـ ولم يعد لها ما يبرر استمرارها في عصر المعلوماتية الذي نعيش، وهو عصر انفجار المعلومات الذي يتطلب استحداث آلية ذات كفاءة عالية لتنظيم هذا الفيض المتزايد من المعرفة المتنوعة، ومهما كان قدر إعجابنا بالقدماء وتقديرنا لأدبهم وأساليبهم في العرض إنما يمكن أن نقول فيهم قولاً عاماً، إن ذخائرهم محكومة للزمان والمكان، وقد استنزفت قواها في عصر المعلوماتية.

وفي الجهة عينها، نلاحظ أن اعتماد التطويل في الدراسات الحديثة ناجم عن متابعة النزعة الخطابية، والترسل التبسيطي، وهي نزعة تأنس بالتلاعب باللغة والكلمات، وهو ما كان يصفه سارتر بسرطان اللغة، ويتحدث حسن حنفي عن هذه النزعة الخطابية:

---

(١) ادعى ابن الأثير أن التطويل غير الإطناب؛ لأنه زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، والتطويل خلافه، المثل السائر ٢/ ١٢٠ المكتبة العصرية، بيروت.

وهي النزعة التي تسود معظم الدراسات التي يقوم بها الباحثون الذين ينتسبون إلى نفس الحضارة، وهو الخطأ المضاد للنعرة العلمية السائدة في معظم دراسات المستشرقين. وبالرغم من أن النزعة الخطابية تعطي الأولوية للوحي على التاريخ إلا أن الاتجاه اتجاه ساذج يعبر عن نوع من المراهقة الفكرية حيث تسود العاطفة والانفعال، ويصدر الفكر مندفعاً في حمية ودون وضوح نظري. فهو ناتج عن أزمة أكثر من صدوره عن موقف فكري، أزمة الحق الضائع، والعجز العقلي، والتخلف الجماهيري، ويأخذ في بعض الأحيان موقف المدافع والمقرظ لما يقول ولما يعبر عنه. قد يكون ذلك موقفاً طبيعياً بالنسبة لمواقف الهجوم التي يتخذها إما بعض المستشرقين أو بعض الباحثين الإسلاميين التابعين لهم ولكنه هجوم مؤقت انفعالي لا يرد على الحجة بالحجة. ومما يساعد النعرة الخطابية على الظهور هو نوع من الشهرة الإعلامية التي يتشوق إليها الباحث الذي في الغالب ما يكون مدعياً للتجديد أو متملقاً لعواطف الجمهور رغبة في الانتصار الديني لدرجة أنه ينقلب أحياناً إلى نوع من الاستهلاك المحلي الصرف خاصة إذا احتاجته السلطات السياسية لتعمية الموقف السياسي وملأ الفراغ بالعواطف الدينية النعرة الخطابية إذن نقص في الجدية بل ونقص في الوعي الادراكي للمشاكل، يساعد على ذلك نقص في التكوين النظري للباحث. فهو يعبر عن المستوى الثقافي الحالي من تطور الحضارة ولكنه متخلف عن المستوى الثقافي للتراث القديم الذي استطاع دفع المشاكل وإيجاد حلول عقلانية لها، وقد بلغ التعقيل في تراثنا القديم درجة أن التراث كله أصبح نظرية في العقل.

وتظهر النعرة الخطابية في عدة مناهج هي في الحقيقة تنويعات مختلفة على الخطابة دون أن تكون مناهج محكمة ذات أصول وقواعد وأهمها: التكرار أو تحصيل الحاصل، والتقريظ أوالدفاع، والجدال والمهاترات، والرؤية الحدسية قصيرة المدى.

والنزعة الخطابية دوماً، تعتمد الترسل الصحفي، وهو الأسلوب الذي

ساد في الثقافات العالمية، ويبدو أن نبوءة الشيخ عبد الله العلايلي حول هيمنة الأسلوب الصحفي في أساليب الكتَّاب قد تحققت، ونحن في الوقت الحاضر نستطيع القول بكل إطمئنان أن كل وسائل الإنتاج للخطاب العربي والإسلامي، الفكري والعقائدي والثوري، إلا ما شذ وندر رهين الأسلوب الصحفي، وهو الأسلوب الذي يلامس السطح، ولا يغوص إلى الأعماق، ويخاطب العاطفة، ويزدري العقل، وأنَّى للعاطفة أن تسود في زمن العقلانية حتى عند العامة!!!.

إن الإسلاميين يحاولون الدخول إلى العقول عن طريق القلب، يتكلمون بعقولهم لكنهم يفكرون بقلوبهم وعواطفهم ومشاعرهم، في الوقت الذي يجب أن يكون فيه الأمر بالعكس، أي مزاولة نثر يدخل إلى القلب عن طريق العقل، والأسلوب الصحفي قاصر عن إفادة هذه النتيجة؛ لاعتماده على التهويل والمبالغة وهما من جملة أسباب الإطالة، وسيادة هذا الأسلوب يعني أن الثقافة العربية دخلت مرحلة تاريخية لا يمكن أن يحدث فيها ابداعياً أي جديد، لأن الثقافة السائدة حينئذٍ ركامية، تكرارية، انسجامية مع القديم، أو تبسيط إعلامي وسطحي له، وإذا جمعنا هذا مع الاعتقاد بأن اللغة تشكل عقولنا، وتصوغ رؤيتنا التي نفسر بها الواقع، يكون الناتج جمود يسوقه تخلف، لصعوبة التواصل بين الكتاب والقارىء، أعني بروز إشكالية التفسير، أو معرفة مراد الكاتب، قد أفهم ذلك في النص الديني الأولي؛ لأن من أهدافه أن يكون نصاً مفتوحاً، ومثاراً للاختلاف، وتعدد القراءات، وينبغي أن تختفي هذه الظواهر في المنتوج البياني المفسِّر له.

ومهما يكن، فقد ترك الإسهاب المؤدي إلى التبسط في النثر الفني المعتمد على أساليب الفن الصحفي ركاماً آثاره لا تنكر في تردي الفكر العربي والنثر العربي معاً.

يضاف إلى ذلك، أن التطويل يؤدي إلى إرهاق الذهن وإهدار الوقت .

وتضييع الزمان في العبارة المطولة، لأنه إذا كانت العبارة المطولة سقيمة، فإن هذا السقم يفقدها خاصية «الالتحام» التي تقوم في تعلق أجزائها بعضها ببعض، تعلقاً تضبطه القيود النحوية للّغة كما يفقدها خاصية «الالتئام» التي تقوم في تعلق مضامينها بعضها ببعض تعلقاً تحدده القواعد الدلالية لهذه اللغة؛ ومتى افتقدت العبارة الالتحام والالتئام، وجد فيها القارىء مواقع من الانفكاك في التركيب ومواضع من الانقطاع في الدلالة، فيعمل على جمع ما انفك من اللفظ ووصل ما انقطع من المعنى، حتى يتم له تمام استيعاب هذه العبارة غير الملتحمة وغير الملتئمة؛ ولا يخفى أن استيعاب القول المنفك تركيباً والمنقطع دلالة، يستغرق من القارىء وقتاً على قدر انفكاكه التركيبي وانقطاعه الدلالي، إذ يجب أن يكون هذا الوقت كافياً لاستحضار الأجزاء التركيبية المفقودة وإجراء الاستدلالات العقلية اللازمة، وما لم يظفر بهذه الوصلات التركيبية والدلالية، فلا سبيل له إلى رفع الركاكة عن القول.

فلا بد إذن أن يكون الوقت الذي يتطلبه استيعاب القول المنقول السقيم أطول من الوقت الذي يتطلبه استيعاب القول المنقول السليم، نظراً لأن رفع هذا السقم يوجب الاستناد إلى معارف وقواعد يختص بها المجال التداولي للمنقول، ولأن هذه العناصر الأجنبية لا تكون في متناول فهم المتلقي كما تكون العناصر التداولية التي تتعلق بمجاله الخاص.

أما إذا لابس العبارة المطولة حشو، فإن هذا الحشو يفقدها خاصية «الإفادة» وهي تقوم في كون عناصر العبارة تحمل معاني متغايرة ومتجددة بحسب القواعد التبليغية للغة؛ ومتى افتقدت العبارة هذه الخاصية، فإنها تحد من نشاط ذهن القارىء وتبث في نفسه الملل والاستثقال، ذلك أن المعرفة المكتسبة للإنسان تنتظم في ذهنه في بنيات أو تشكلات مخصوصة، بحيث كلما استحضر عنصراً معرفياً، تداعى له مجموع العناصر التي تشترك معه في البنية المحفوظة في الذهن، فيكون نشاطه الذهني على قدر العناصر

التي تفتح باب هذه البنيات، أما سواها مما يدخل معها في هذه البنيات، فتستتبعه من غير ما حاجة إلى جهد معتبر، لذلك يعمد الناطق إلى ترتيب كلامه بحسب ما يستدعي من نشاط المستمع، فإن كان هذا الأخير لا يعلم مضمونه، أظهره المتكلم، وإن كان يعلمه، أضمره، مستنداً في ذلك إلى قدرة المستمع على الاستعانة بما أظهر من كلام لفهم ما أضمر منه.

وإذا احتوت العبارة حشواً، فإن القارىء يضطر إلى أن يقضي وقتاً لكي يتبين حقيقة مضمونة، فيصير إلى اتخاذ أحد الموقفين التاليين:

ـ إما أن يتيقن من دخول آفة الحشو على هذه العبارة، فيستثقل استعمالها وتفتر همته في استجماع مضمونها؛ وفي هذه الحالة، يكون قد أمضى زمناً في النظر فيها لا محالة ضائعاً، لأنه زاد عن قدر الوقت الذي يستلزمه تحصيل الجانب المفيد منها لو أنها صيغت بالوجه الذي يقصُرها على أداء هذا الجانب.

ـ وإما أنه لا يتيقن من دخول الحشو على العبارة، فيعمد بضرب من التكلف إلى حمل الجزء النافل منها على وجه من التأويل يجعله يقتضي من المعنى ما لا يقتضيه الجزء المفيد؛ وفي هذه الحالة، يكون قد قضى، في إيجاد معنى لها، وقتاً أطول من الوقت الذي يستغرقه في تحصيل ما ظهر من فائدتها لو أنها صيغت بطريق يقصرها على التعبير على هذا الجانب الظاهر[١].

والحقيقة، أن المرء ليعجب، وهو يقرأ التآليف المدونة في أصول كتابة البحوث والمدى الذي وصلت إليها هذه التقنيات، بيد أنه ينبغي النظر إليها من مستوى آخر على أنها السبب في تردي الخطاب الإملائي النثري، فهي لا تكسب الناثر حصانة عن الوقوع فريسة للتطويل والحشو، والتكرار، ولقد أثمرت هذه الآليات عند الكثير قدرة عجيبة على خلق الكلام وابتكاره،

(١) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، ٢/ ٣٢٤، الرباط.

وإذا تصفحت الكثير من التآليف الموجودة في الأسواق، خلت أن أصحابها يغرفون من بحر من الكلام، فقد أجادوا رصَّها وترصيفها، وكأن المعنى الذي غالباً ما يضيع في زحمة الألفاظ، ليس مقصوداً أولاً وبالذات ، بل ثانياً وبالعرض، وأن المقصود الأولي هو حشو الكلام.

والآفة بعدُ، آخذة في الانتشار، فقد كثرت في مجتمعنا المبالغات اللغوية والاستعمالات اللفظية المتضخمة في حقل الشفاهية، وهو مجال من الممكن أن يتغلغل في كيانه التضخم اللفظي، والعامة لا يعنيها انفصال الألفاظ عن مدلولاتها الوضعية وصيرورة اللغة مجرد أصوات أو رموز صوتية، لأن العامة تنشأ، أو قد أنشأت فعلاً منظومة دلالات خاصة.

أما أن تنساح هذه الفيروسات، إلى الجسم الكتابي، فيغدو ممتلئاً بالشعارات البرَّاقة، والعبارات الرنانة المنمقة، فهو من أخطر ما يكون على النهضة الفكرية والثقافية بيننا ومن أكبر المعوقات أمام تسريع عجلتها.

نعم، قد نتجاوز هذه المظاهر في حياتنا الاجتماعية والتي اعتدنا فيها على الإكثار من المجاملات، والإسراف في الترحيبات التي حفظناها من العادات نفسها، وما زلنا نتوارثها، كما يمكن أن نتجاوز فوضى الترادفات والتصنيع اللفظي الذي يخضع المعنى الواحد فيه لحشد من الكلمات والجمل المتشابهة، والنعوت التي يمشي بعضها إثر بعض كجماعات الفيلة في أدغال الضجة اللغوية، وجعجعة الكلمات.

أقول، قد نتجاوز كل ذلك في هذه المواطن، أما أن تصاب الكلمة المكتوبة بمثل هذه الطفيليات والأورام، فهذا ما نرى فيه نذير خطر، وعارض سوء، سيؤدي حتماً إلى ضمور خطابنا الفكري لصالح الكلام، أعني الجوهر لصالح الأداة.

كان من الممكن الاعتماد على فن المقالة من الفنون الأدبية الحديثة للخروج من هذه الورطة. وهو فن أنشأ على يد الكاتب الفرنسي

الشهير «ميشيل دي مونتين» (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢ م) الذي سعى من خلاله إلى التفلت من ذلك الحرص على إيراد الأقوال السائرة، والأفكار الحكيمة المركزة التي ينعدم فيها العنصر الشخصي، وصور التجارب الخاصة، وهي سمات مميزة في الأسلوب النثري قبل مونتين.

وكان من مميزات المقالة عنده، وفي عرف النقاد فيما بعد، أن يتجنب فيها الكاتب الزخارف اللفظية، وأن يقل فيها الاهتمام بالسجع، وسائر المحسنات البديعية، ذلك أن هذه الزخارف إذ جعلها الكاتب من أهدافه كان من شأنها ـ في الأعم الأغلب ـ أن تصرفه عن تفصيل المعاني، وسوق الحجج والبراهين والشواهد التي تقنع القارىء بما يقرأ، عبر تغليب الفكرة على العاطفة، والاختصار مع متانة العبارة.

لكن الواقع أنه لا يمكن التعويل كثيراً على هذا الفن (فن المقالة) في الخروج من أزمة النثر العربي، وذلك لأنه تعاصر مع هذه الأزمة في تاريخ النثر العربي ضمن فن الرسالة بشكل أو بآخر، وثانياً لأن هذا الفن قد سرت إليه نفس مشاكل النثر بعد مونتين. فرأينا جمال الدين الأفغاني يكثر من التبرُّم من تطويل الكتَّاب في مقالاتهم(١)، ويتبعه «ماوتسي تونغ» فيكثر من التأفف من المقالات السياسية السائدة في عصره، ونادراً ما لا ترى مقالة سياسية لا تطويل فيها ولا تكرار، ربما لاعتقادهم أن ذلك يزيد الفكرة وضوحاً في محاولة لجذب القارىء العجلان، الذي يستجيب للمؤثرات السريعة، والصور والأخيلة دونما حاجة إلى مقدمات يدخلها الكاتب موضوعه.

يورد «ماو» تهماً ثمان ضد القوالب الجامدة في الحزب، التهمة الأولى هي: أنها تُملأ صفحات بأحاديث فارغة وتتناول أشياء خالية من المعنى. أن بعض رفاقنا يحبون كتابة المقالات الطويلة، ولكنها خالية من أي مضمون، وذلك لأشبه بـ«أربطة قدمي المرأة الكسول، فهي أربطة طويلة

(١) المخزومي، خاطرات جمال الدين، ٢٧٢، دار حمد، بيروت.

ونتنة». لماذا يصرون على كتابة مقالات طويلة إلى ذلك الحد وجوفاء إلى تلك الدرجة؟ لا يمكن أن يكون لذلك سوى شرح واحد، ألا وهو أنهم عقدوا عزمهم على ألا تقرأها الجماهير. وبما أن هذه المقالات طويلة وفي نفس الوقت جوفاء فإن الجماهير ستهز رؤوسها في نفور حالما تراها، فكيف ترغب في قراءتها[1]؟.

بإمكاننا فلسفة تمدد المعلومات في حقبة من تاريخ العلم والمعرفة، وتقلصها بالاختصار والإيجاز في حقبة أخرى من الزمن، كخطوة لتفسير ظاهرة التمدد والتطويل في النثر، أعني أن ثمة ما هو جوهري فاعل في حدوث وبروز ظاهرة التطويل كتمظهر لتمدد المعلومات، وذلك بالنظر إلى المعلومات نفسها، وإلى ما تملكه من خواص، لنسأل كيف تؤثر المعلومات في دفع حامليها إلى تطويل عرضها؟ وما هو مصدر المعلومات؟ وهل له دخالة في حدوث هذه الظاهرة؟.

ولتكن إجابتنا عن هذا السؤال انطلاقاً من رؤية لـ «الوجود» في هيئة رباعية قوامها عناصر أربعة هي: الموجودات والأحداث والعلاقات والمفاهيم، أو ناتج الفكر الإنساني، وجميعها ذو صلة وثيقة بالمعلومات، فالموجودات في حاجة إلى المعلومات من أجل تصنيفها وتوصيفها، والأحداث يصاحبها فيض من المعلومات يشير إلى أزمنتها وأمكنتها وشواهدها وعواقبها، ومن شارك فيها ومن تأثر بها، أما العلاقات فتحتاج إلى المعلومات لتحديد طبيعة العلاقة وأطرافها ونطاق تداخلها وشروط وجودها من عدمه، وأخيراً وفيما يخص المفاهيم فالمعلومات هي مادتها الخام التي تستخلص منها بنى هذه المفاهيم.

وجميعها بحاجة إلى التحكم كإجراء تنظيمي؛ لأنه كلما زاد تعقد المجتمع وتنوعت أنشطته وتسارع إيقاع أحداثه، زادت قدرته على توليد

---

(١) مؤلفات ماوتسيتونغ المختارة، ٣/ ٧٢. بكين، ١٩٧٠ طبعة أولى.

المعلومات، وزاد معدل استهلاكه أياها أيضاً، وتعتبر ظاهرة انفجار المعلومات صدى لهذا التعقد والتنوع والتسارع، وهي الظاهرة التي جعلت من المعلومات ـ التي هي أساساً وسيلتنا لحل المشاكل ـ مشكلة في حد ذاتها يجب السيطرة عليها.

وتتميز المعلومات بعدة خصائص أساسية نلخصها فيما يلي:

ـ خاصية التميع والسيولة، فالمعلومات ذات قدرة هائلة على التشكل (إعادة الصياغة)، فعلى سبيل المثال يمكن تمثيل المعلومات نفسها في صورة قوائم أو أشكال بيانية أو رسوم متحركة أو أصوات ناطقة، وتستغل أجهزة الإعلام، بشكل أساسي ودائم، خاصية التميع والسيولة تلك في تكييف رسائلها الإعلامية وتلوين نبرتها بما فيه مصلحة المعلن أو المهيمن.

ـ وتمتاز المعلومات أيضاً. بإمكان تشكل عناصرها بالاندماج والانفعال.

ـ إمكان كونها سلطة بالندرة المصطنعة، وهو ما يدفع إلى تضخيمها طمعاً في تقوية هذه السلطة.

ـ عدم قابليتها للاستهلاك، بل على العكس، فهي عادة تنمو مع زيادة استهلاكها.

ـ اتصاف أكثر المعلومات بعدم اليقين، وهو ما يغري بالبحث فيها وصولاً إليه. فتتسع مساحة العرض النثري، وهو التطويل بعينه[١].

هذه هي الأسباب العميقة، والدوافع البعيدة للإقبال على التطويل، لكن ليست كل الأسباب ولا كل الدوافع، إننا إذا أقصينا إغارات الأسلوب الأدبي نكون قد شكلنا رؤية ناقصة للظاهرات الأدبية. ويبدو أن التأرجح بين

---

(١) يستفاد في هذا المجال بكتاب، العرب وعصر المعلومات للدكتور نبيل علي، سلسلة عالم المعرفة عدد ١٨٤. الكويت.

التطويل والاختصار في النثر يزداد حدة عندما تصاب الأمة بالركود والانحطاط (التجميع والاختصار في تاريخ الأدب العربي بعد سقوط بغداد) وأنها تكون في أتم الصحة العلمية وجودة الفكر إذا كان اتجاه نثرها ذا قطب أحادي نحو الاختصار والإيجاز.

ويبدو أن بعض الكتَّاب تنبه إلى عدم جدوى المنهجية المتبعة في التطويل، وأنها من جملة العراقيل، فكانوا يلخصون ببراعة فقرة كبيرة في بضع كلمات يكتبونها بحذائها، وكأن التطويل فرض واجب!!!.

وقد قمت بتجربة مكررة على هذه الكتب، فكنت أقرأ ما هو موجود بحذاء المتن من تلخيص، ثم بعد ذلك أعيد قراءة المتن بكامله، وفي أغلب الحالات كنت أجد أن لا فائدة ترجى من قراءة المتن، بحيث لو لم يطبع المؤلف من الكتاب إلا ما كتبه على جوانبه لكفى، فالتمع في الذهن أن النثر العربي الحالي بحاجة إلى تطوير، عبر طرح المنهجيات القديمة، والقضاء على بواعث التهيب منها، ووضع ترسيمة جديدة لهذا النثر يضمن له البقاء في عصر يسير بسرعة جنونية.

وبكلام آخر، لا بد من استحداث بروغرام معلوماتي لغوي لأن الأساليب النثرية المعاصرة حجر عثرة أمام السرعة في نقل العلوم والمعارف وتواصلها.

وفي رأيي ـ كما سيأتي ـ أن الجديد في عالم النثر يكمن في العودة إلى القديم، أعني إلى الأسلوب القرآني في عرض الأفكار، فالقرآن الكريم بخصائصه البيانية يمتلك أرقى المنهجيات النثرية والعرض المكتوب، وفيه دليل ساطع على أن منهجيته هي الأقرب إلى ذهنية العقل العربي.

وحصاد ذلك، أن ما هو الدارج في كتابة البحوث والدراسات، لم تعرفه العرب ولا سمعت به، وأن دأب العقل العربي هو جودة السبك، والوصول إلى المعلومات بأقصر الطرق، لذلك كرهوا الإطالة في الكلام من

غير ضرورة، والجاحظ نفسه، هو من كرَّس طرق اليونان في الإطالة والإسهاب، مع اعترافه بأن غير العرب أيضاً يطلبون الاختصار والإيجاز يقول: درجت الأرض من العرب والعجم على إيثار الإيجاز وحمد الاختصار، ذم الإكثار والتطويل والتكرار، وكل ما فضل عن المقدار...[1].

لك بعض ما تناصرت عليه الوقائع والأدلة، واجتمعت على صحته من أن الاختصار، لا التطويل، هو الأنسب بعقلية المثقف، وادعى للإقبال على الكتاب، وأن لا غرض له من القراءة في نفسها بقدر ما يهمه الوصول إلى المعلومات.

أ ـ اتجاه الدراسات الحديثة والمتخصصة نحو الفهرسة والقواميس في شبه ثورة على السائد من الأنماط النثرية الحديثة، وثمة إحساس عميق غير مصرَّح به في أن مشكلة ما تعتور منهجيات النثر الفني، تتجسد في التكرار والتطويل، المؤديان إلى صعوبة الوصول إلى الغرض العلمي من خلالهما، واجراءات الفهرسة هذه عمل ممتاز فيما يخص مصنفات القدماء، وتكاد تنعدم الحاجة إليه إذا صير إلى استحداث، بل بعث الطريقة القرآنية، وتسويدها في عالم النثر.

ب ـ إتجاه الكثير كإجراء تطويري على فهرسة الكتاب، إلى إدخال المصنفات عالم الكمبيوتر والمعلوماتية الحديثة (الأنترنيت) وخاصة المصنفات كثيرة الأجزاء، والموسوعات الكبيرة، والهدف توسيط أجهزة المعلوماتية الحديثة في البحث والتنقيب، والقيام بثورة اصطلاحية لترميز المعلومات، والتشفير السهل، وكل ذلك يؤول إلى ضغط الزمن تسريعاً في الوصول إلى المعلومة.

ج ـ انحسار نسبة القرَّاء في العالم العربي، على الرغم من تعاظم من

---

(١) الجاحظ، الرسائل الأدبية ٢٩٥، دار الهلال.

يجيد القراءة، وتقلُّص الأمية، وما ذلك إلا للسأم والملل اللذين يصيبانه من جراء التطويل والتكرار، مما أدى إلى ضعف الكتاب كوسيلة للتواصل المعرفي، وبدأت نذر الأفول والبوار بالظهور، وساد الكساد العلمي، وتفشَّت البطالة المعرفية، وسرى ذلك إلى الوعي السياسي والاجتماعي والديني من دون أن نغترَّ بالحالة الإسلامية التي نرى فيها ورماً نخشى فشوَّه.

وأدى كل ذلك إلى عجز كثير من قرَّاء العربية عن إثارة دفائن النص البيانية، فقد أثَّر الملل والسأم المتولدان من التطويل والتكرار في فهمه وقدراته الاستيعابية، حتى إذا قرأ ما سطر كان لكل قبيل نهجه في الفهم، ومسلكه في خلط ما ربَّما فهم.

ويزداد الأمر سوءاً في المصنفات التي تعتمد الأسلوب الملاَّئي من تأليفات خريجي الحوزات المثخنة بالأخطاء المنهجية المعتمدة في كتابة البحوث.

لا حاجة لإبراز إحصاءات بيانية عن ظاهرة الانحسار هذه، لأنه يعرفها العاملون في حقل الثقافة، لكن لا بأس بذكر ما أفاده رئيس النادي الثقافي العربي في لبنان في مقابلة مع تلفزيون المنار بتاريخ ٢٧/ ١١/ ١٩٩٩ قال: إن الكتب الأكثر مبيعاً في معرض بيروت للكتاب لعام ١٩٩٨ هي كتب الطبخ، ويليها كتب الأبراج.

عندما تكون معارض الكتب هي المسبار الذي يكشف المجهول من تطلعات القارىء العربي، تذهلك هذه النتائج التي تحكي التدهور الذي يجتاح النثر الفني عامة، ويحدونا إلى ضرورة الدخول في مجالات الابداع كي تشهد الحياة العلمية ميلاد لغة جديدة، وأساليب جديدة في النثر تشبع نهم العربي إلى المعرفة والحقيقة، التي قلَّ من يحفل بها، على حدِّ قول نعيمة: «من المؤلفين من جمع إلى دقة الافصاح جمال التركيب، ومنهم من

ضمَّ إلى هذا عذوبة الرنَّة، ومنهم، وهم قليل، من جمع إلى كل ذلك حلاوة الحقيقة[١].

س ـ من المعلوم، أن الإنسان يحوز من الغرائز والرغبات الشيء الكثير، ومنها الرغبة الخاصة بالذوق الفني والجمالي، والفن والجمال قد يوصف بهما الشعر والنثر كما يوصف الرسم والمسرح والسينما والموسيقى، يعني أن النثر فن من الفنون الجميلة، وكما يتفاوت الجمال في هذه النماذج الفنية كذلك يتفاوت في النثر، بيد أن لو قفزنا من خارج إطار هذه المفاهيم إلى الواقع الاجتماعي والتفاعل الاجتماعي مع هذه الفنون، نرى أن النثر يقع على هامش دائرة الاهتمام، لذا نرى باقي الفنون في ازدهار، وتحظى بالعناية من قبل المؤسسات الفنية والاجتماعية.

والأكثر يفضل الاطلاع على فيلم «الجريمة والعقاب» لدستوفسكي، بدل قراءة القصة نفسها في كتاب، لمَّا رأى أن السينما أفضل تعبيراً بتصويرها وقائع القصة، بل هي صور القصة نفسها، وخالص ما في الأمر، أن العمل الفني عند الإنسان يهدف إلى إثارة الأفكار وتوليدها بأسرع الطرق، الرسم ـ الموسيقى ـ المسرح (المرسح). . . . عبر الإيحاءات الفكرية المتواصلة المتداركة، ولك أن تتأمل في إحدى الأعمال الفنية «لفان غوغ» فسترى أن الصورة تصدمك بسيل من الأفكار المجردة، والأحاسيس المتزاحمة، وكذلك في أعمال الفنون الأخرى، سريالي تكعيبي، تنقيطي. . . وانظر أيضاً في مسرحيات شكسبير فسترى فيها جمالية مميزة، تغنيك إحداها عن قراءة المجلدات في بعض الأحيان؛ لأنها أبلغ في شرح ما يضطرب في أعماقك، ويملأ مسارب تفكيرك، ويتراقص على مسرح خيالك.

وربما تقرأ بيتاً من الشعر ممتلئاً بالحيوية والمشاعر، فترى نفسك تحاكيه في أفكاره، حتى إذا أردت أن تنقله إلى النثر معتمداً الطريقة الحالية

(١) نعيمة، الغربال، ٧٢.

المتبعة في الفنون النثرية، ربما أعوزك مجلد كبير. وهذا يحكي تركيبة بيولوجية إنسانية تتلمس أقصر الطرق إلى المعرفة، كما مرَّ. وهذه التركيبة هي الأسس النفسية للّغة العلمية التي تعتمد على الاختصار والاختزال الذي أصبح في عصرنا الحاضر اللّغة الأساسية للعلوم. والتركيبة هذه، هو ما أتاح تدعيم الفورية والآنية في العملية العلمية والإعلامية التي تعتمد إلى حد كبير على السرعة في نقل المعلومة، فمن خلال عرض الصورة، تلفاز ـ سينما ـ رسوم ـ نحت، لوحات فنية. تتحوَّل العملية المعرفية إلى سيل عارم ينهمر بغزارة على المشاهد حاملة كمية هائلة من المعلومات في رؤية كلية سريعة، تتباين مع قراءة النصوص النثرية التي لا بدَّ فيها من قراءة الأجزاء في صورة تدريجية متوالية في الزمان، ومنطرحة في المكان.

ومن هنا نشأت المحاولات لتقريب قراءة النصوص الجزئية هذه إلى تخوم الرؤية الكلية الماثلة في الصور الفنية والأشكال التعبيرية، وأبرز هذه المحاولات إبداع تقنيات القراءة السريعة، وهو علم نشأ حديثاً في جامعات الغرب[١] وهي تقنيات تقوم بمحاصرة المشكلة بدل المنع من حدوثها وظهورها، أي أنهم بدل أن يعالجوا آفة التطويل في التآليف باعتماد الإيجاز والاختزال، يعمدون إلى إجراءات تحدُّ من سلبياتها، بل بعض سلبياتها وهو اهدار الوقت.

والعرب أحوج الأمم إلى تحسين نثرها، لأن النثر في الحضارة الغربية وسيلة للتفكُّه وطريقة من الطرق لإثارة اللذة الفنية، وأدباؤه امتهنوا التطويل والتهويل والتعظيم، وإبداع العناوين والعبارات المرعبة الطنانة، والحداثة العلمية في هذه الحضارة سبقت بأشواط طويلة الحداثة الأدبية فيها، والأمر في الحضارة العربية على العكس.

بينما النثر العربي قدِّر له أن يحمل هموم الأمة، وهموم تراثها وفكرها

(١) راجع مثلاً، روبرت زورن، القراءة السريعة، ترجمة، عبد الله مكي القروص، دار البيان العربي، بيروت ١٩٩١ م.

وهويتها، وهو فوق ذلك أسير للعقل البياني المتموضع حول القرآن، ومسؤول عن إرهاصات النهضة وسط شعوب عشوقة للكلمة في حضارة الكلمة.

ومن جهة أخرى، يعاني النثر العربي الفني من تحديات كبيرة بطغيان مشاركاته في الفن، كالرسم والسينما، والنحت، والفنون التشكيلية..... في حقل إثارة اللذة الفنية، وهذا الطغيان أصاب النثر المكتوب، وأصاب الكلمة بعارض الإقصاء القهري، والتهميش المذل، فما ضرَّ في أن يتمحض النثر كوسيلة للتواصل المعرفي، والتنازل من قِبله للفنون الأخرى في إثارة هذه اللذة، لعلنا بذلك نساهم بدفق واندفاع في إلقاء أرتال الكتب هذه المتجسدة في التضخم القصصي والروائي، وكتب الكلام على الكلام، التي يلاحظها من يجوس خلال المعارض، وأسواق الكتب، ودور النشر.

أشكال أخرى للتطويل:

إن الإطناب والإطالة، وامتهان الترادف في التعبير، هذه الفنون العقيمة في السرد النثري، وإن كانت هي الأساليب السائدة في الكتابة المعاصرة حتى في المقالة وفنون الصحافة، إلا أنها ليست على مستوى واحد في التقييم، فبعضها يتفوق على الآخر فيما لا يهم، وفيما ليس غرضاً في إيصال المعرفة، وبذلك استحقت الوصول إلى مصاف الحكم عليها بوجوب إحراق كثيرها، بل أكثرها مما هو موجود في المكتبات ودور النشر.

لكن برز إلى جانبها أشكال أخرى تفيد فائدتها، منها ظاهرة السرقات الأدبية ـ كما ذكرنا ـ للرسائل والكتب، على شكل انتحال، أو تجميع لبعض النصوص، وقد كان الجمع فيما مضى فاشياً، وهو وإن لم يكن عملاً إبداعياً في نفسه، إلا أن له ما يبرره؛ لأن كتب التجميعات حوت ما لو لم يجمع لضاع، واعتبر ذلك بكتب الحديث والصحاح، والمجاميع الحديثية المتأخرة

إلى زمن صاحب الوسائل، وبالنصوص التي جمعها السيوطي في كثير من كتبه، وغير ذلك مما لا تخفى مصلحته، هوميروس مثلاً سرق كثيراً من العقائد والقصص المصرية وأودعها الإلياذة والأوديسة، وكل ما فعله هو تغيير الأسماء، ومما قاله هيرودوت عن هوميروس، أن عمله تنظيم وإطار وجمع، ويعني أن الشائع آنذاك أن هومر لم يبتكر[1] ولا غرو في أنه يدرج في الأعمال الجيدة، لكن في عصرنا لا يوجد ما يبرر اعتماد التجميع والسرقة للنصوص، أو انتحالها إرضاءاً لنزعة طاووسية مريضة، فقد تطورت وسائل الكتابة والطباعة، وتقنيات المعلوماتية والاتصال والحفظ، فلا يخشى من ضياعها، فلو أريد، بعد ألف سنة مثلاً، الحصول على نسخة فنية من كتاب الفقه على المذاهب الأربعة للشيخ عبد الرحمن الجزيري، لأمكننا ذلك، ومن السفه عندها انتحاله ولو بضم شيء إليه.

والعيب كل العيب، أن نظن في أنفسنا القيمومة على الخطاب الإسلامي في الوقت الذي يكون فيه رأس مالنا العلمي سرقة إبداعات الغير، بقصد الهيمنة على العوام، وخداعهم ضمن فصول من أنانية مريضة تسعى للسلطة والوجاهة!!!.

وبعد ظاهرة السرقة كشكل من أشكال التطويل والتكرار، طرأ ما هو أكثر ضرراً وخطورة على المناهج الفكرية في العصر الحديث، داخل الحوزات الدينية وخارجها، وهو الاتساع في المصطلح لا لفائدة، وهو ما أدى إلى تخمة اصطلاحية، تعتمد بشكل رئيسي على تغيير الاصطلاح باصطلاح آخر، وهو انحراف عن الغاية المرجوة من وضع أي اصطلاح، ومن المعلوم أن المصطلح يراد منه الحكاية عن واقع حقيقي، أو اعتباري في أفق الذهن، وعلى هذا الأساس وضع التهانوي كتابه «كشاف اصطلاحات الفنون» ووضع أبو البقاء كتابه «الكليات» ووضع الأحمد نكري كتابه المسمى «دستور

(١) راجع مقال لعبد القادر المازني، السرقات الأدبية، مجلة الرسالة السنة الخامسة الجزء الثاني ١٩٣٧ صفحة ١٢٤٣. وقد مرَّ.

العلماء» نعم، ربما صير إلى تغيير بعض المصطلحات إذا رؤي أن أحدهما أوفق في التعبير، أما أن تنشأ علوم أخرى على انقاض علوم سابقة لمجرد تغيير الأسماء والمصطلحات وادعاء إبداعها، ولا سيما إذا كانت المصطلحات الجديدة والبديلة وافدة من الغرب والثقافة الغربية، فهذا ما ندرجه بكل ثقة ضمن أبشع أنواع تكرار العلوم، ونعتبرها من عمليات نهب التراث الإسلامي بغية تغييب المنطلقات العلمية في الحضارة الإسلامية، باستغلال الموقع الاستشراقي لإطلاق أحكام مبتسرة مجافية لخلوص النية.

وبكل ثقة أيضاً نقول، إن كثيراً من العلوم الفكرية الحديثة هي موضوعات قديمة صير إلى تغيير مصطلحاتها ضمن عمليات نهب واسعة، وأن الاصطلاحات الجديدة تبدأ بتضليلنا، وتدفعنا للاعتقاد بأن ما تبديه من أفكار مغاير لما نعرفه سابقاً.

يعرف هذا، من يعمل في حقل القانون إذا قارن بين الفقه الإسلامي بتشعباته وتفاصيله، والمبادىء القانونية الحديثة، وكذلك الباحث في حقل الفلسفة مع أدنى مقارنة للفلسفة الإسلامية مع فلسفة عصر النهضة الأوروبية(١).

ويعرف ذلك اللغوي إذا قارن علوم العربية ومباحث الألفاظ في علم أصول الفقه، وعلوم البلاغة العربية، مع علوم الألسنية والبنيوية اللغوية،

---

(١) فالمثالية التي قال بها جورج باركلي مثلاً، والتي تعتبر من ابداعات الفلسفة الغربية قال بها جمع من المتصوفة على ما قاله ابن دهقان، وذكره ابن خلدون في المقدمة قال: وعندهم (المتصوفة) الموجودات المحسوسة كلها مشروطة بوجود المدرك الحسي، بل والموجودات المعقولة والمتوهمة أيضاً مشروطة بوجود المدرك العقلي فإذاً الوجود المفصَّل كله مشروط بوجود المدرك البشري، فلو فرضنا عدم المدرك البشري جملة لم يكن هناك تفصيل في الوجود، بل هو بسيط واحد. فالحر والبرد... إنما وجدت لوجود الحواس المدركة لها، لما جعل في المدرك من التفصيل الذي ليس في الموجود إنما هو في المدارك فقط، فإذا فقدت المدارك المفصلة فلا تفصيل إنما هو ادراك واحد، وهو أنا لا غيره.

وعلم النص والأسلوبية، فإذا أكثر النظريات الحديثة في الألسنية واللغة وغيرهما ذات جذور إسلامية، عمل على استلابها، وإعادة صياغتها بلغة حديثة عصرية وأسلوب عصري، فبدت وكأنها حديثة، لتكون مدعاة لانبهار العرب وشعوب العالم الثالث بها، وإلا فهي موجودة أصولها في حواشي الألفية للسيوطي والصَّبان على الأشموني، وكتب الجرجاني والباقلاني وغيرهم من أئمة النحو والبلاغة واللغة ونرجو أن يوفق الله من الباحثين من يتتبع هذا الموضوع ويجلي غامضه. وعلى هذا القياس، كثير من العلوم النظرية، وبعض فروع العلوم التجريبية والتطبيقية، والفيزيائية والطبيعية، كالقول بكروية الأرض[١] وكذلك فروع الرياضيات والجبر والهندسة والأعداد، وخاصة إنجاز العرب في وضع الصفر، وأيضاً أبداعاتهم في وضع بعض النظريات والمبادىء الاقتصادية والتنظيمية كقانون العرض والطلب، وقانون القيمة والقيمة الفائضة، التي ضمنها ابن خلدون مقدمته، مما كان له تأثيره في بروز النظرية الاقتصادية الماركسية فيما بعد، والمذكورة في كتاب رأس المال لكارل ماركس.

وغير ذلك مما تمَّت مصادرته واعتبر انجازات علمية غربية، وليس مصادفة أن تتضخم الدراسات عن عصر الترجمة أيام المأمون كماً وكيفاً، بينما تضمر عن عصر الترجمة، وعمليات النقل الواسعة التي تمت في طليطلة وصقلية في بداية عصر النهضة الأوروبية ـ كما سلف وذكرنا ـ ولن أستعير هنا تعبير «أرنست رينان» في كتابه ابن رشد والرشدية: الفلسفة الإسلامية هي الفلسفة اليونانية كتبت بأحرف عربية. فللغرب الآن إبداعاته التي لا تنكر، خاصة في مجال العلوم التقنية والتجريبية والتنظيمية، لكن أريد الحد من غلواء تحقير الذات ولطمها في الثقافة العربية.

---

(١) كان يقول بكروية الأرض ودورانها حول نفسها جماعة ذكرهم ضياء الدين الجويني الملقب بإمام الحرمين في كتابه الشامل في أصول الدين، إلا أنه أعلن رفضه لهذه الفكرة، قائلاً أن لديه أدلة على بطلانها، ورأي هؤلاء الجماعة يكشف أن من العرب من خالف بطليموس في تصوره للأرض مركزاً ثابتاً للعالم.

يبدو أن الطريق انحرف، أو انحرفنا عنه، فلنعد إلى ما كنا فيه، وهو بيان أن الاصطلاح على الاصطلاح عن طريق التبديل، ومن ثمَّ ادعاء أن جديداً قد جيىء به، يعد من السمات المخادعة في الكتابات النثرية في العصر الحديث، ويشكل صورة بارزة من صور التطويل في النثر الفني العربي. غير أنه يمكن الاستدراك على هذا البيان بادعاء أن البذور الجنينية البدائية للظاهرة الاصطلاحية الزائفة يمكن تلمسها في أدب عصر الانحطاط، وعلى الأخص في أدب المقامة، ففيه نجد الميل إلى استخدام المصطلح الزائف، ففي المقامة التاسعة عشر من مقامات الحريري، نراه يورد كنايات ومصطلحات تتصل بتصعيب الأداء وتعقيده، إذ يكني عن الموت بأبي يحيى، وعن الجوع بأبي عمرة، وعن الخوان بأبي جامع، وعن الخبز الحواري بأبي نعيم، وعن الجدي بأبي حبيب، وعن الخل بأبي ثقيف، وعن الملح بأبي عون، وعن البقل بأبي جميل، وعن السكباج بأم القرى وعن الهريسة بأم جابر، وعن الفالوذج بأبي العلاء، وعن الطست والإبريق بالمُرجفين.

ونجد هذه الظاهرة في الشعر الحديث، فإنهم يجعلون للمطر معنى، وللبحر معنى، وللقمر معنى، ولا بأس به من باب التوسع في المجاز غير أنه لا فائدة فيه. وستجد نظير ذلك في سائر العلوم النظرية.

قد ظهر كيف يكون الاصطلاح المخادع شكلاً من أشكال التطويل، إن الاصطلاح يؤدي إلى التعقيد، المحوج إلى الشرح، لا إلى فائدة، وهو التطويل بعينه، وبكلام آخر، يكون الاصطلاح الفارغ منشأً للتطويل ومدعاة له.

وفي مقابل هذه النزعة تماماً، أي نزعة التقلص للمفاهيم في الاصطلاح الفارغ، توجد نزعة التمدد الفارغ أيضاً، ويمثلها أصدق تمثيل في الشعر علي محمود طه، الكلف بضجيج الألفاظ الخلابة التي تبعث النشوة في نفس سامعها أو قارئها لما تحمله من رنين، لكن إذا أنعمت النظر لم تجد فكراً

بعيداً ولا معنى عميقاً، ليس سوى الألفاظ التي تضغط على الأعصاب بجمال ألحانها وأنغامها، ولك أن تنظر ذلك في أغنيته «الجندول» ومطلعها:

أيـن مـن عينـيَّ هـاتيـك المجـالـي   يا عروس البحر يا حلم الخيال

هذا في الشعر الكلاسيكي، وأغلب الشعر الحديث على هذا المنوال.

أما في النثر فممثلو هذا الاتجاه كثيرون، فهم أكثر الروائيين والقصَّاص والسيرة الذاتية وأصحاب الكتابات التاريخية الروائية، أمثال جرجي زيدان، وجورج جورداق، ونصري سلهب، وسيد قطب في التفسير...

وفي الشعر أو في النثر تجد كتبهم موئلاً للاستعمار اللفظي والهيمنة اللغوية وفتنة القول، كما عبر عنها الجاحظ.

ملحق: مقالتان للريحاني:

الإيجاز في الكتابة

يدل الإيجاز في الكتابة على مقدرة الكاتب المجتمعة وشدة عارضته. التطويل والتفصيل جائزان في كتابة التاريخ والوصف وسرد الحقائق ولكنهما في الأسلوب الجدلي وأساليب البحث مملان مضجران. جدول الماء يفت الصخر إذا جرى مجتمعاً عليه. ولا يفعل ذلك إذا انبسط. في الإيجاز الاجتماع وفي التطويل التشتيت وكثيراً ما يقع الكاتب في التطويل والخلط والفرقة فيجيئنا بالهذر من الكلام وبالسخيف من الحجة. دق مسمار البرهان في المكان الذي تقصده ولا تشوه جدار الجدال بكثرة الثقوب والخروق. خذ لغايتك الطريق الأقصر والأكثر استقامة ولا تكن في حديثك وكتابتك كطريق العربات في جبل لبنان.

لو اعتبرنا كل كتاب بالنسبة إلى الوقت الذي استهلكه المؤلف بالتفكير والتأمل وليس بالنسبة إلى عدد صفحاته وسرعة كتابته لجاز لنا أن نقول عن أكثر الكتب: لو لم يكن التفكير السابق التأليف قليلاً لكان الكتاب أكثر إيجازاً مما هو. وليس هذا الرأي لنا بل هو لكاهن افرنسي غاب عن فكري اسمه ولا أظنه يقيم علينا الحجة من ضريحه على اجحافنا بحقه الأدبي.

وكم من المقالات الفلسفية والعلمية والتاريخية والاجتماعية التي تظهر

في مجلاتنا وجرائدنا يصح عليها هذا الكلام ولو جمع الكاتب فكره لتمكن من الفصل بين العرض والجوهر ولأغفل كثيراً من الأفكار السخيفة التي تشوه وجه رسالته أو كتابه. لو فكر الواحد منا في الموضوع الذي يخوضه لجاء بالإيجاز الذي فيه تظهر الحجة الدامغة والبرهان القاطع بيد أن الاسهاب والتطويل يجعلان البرهان غامضاً وتشتت قوته في كثرة الكلام. فمحب التطويل غالباً يكون خالطاً ثرثاراً.

التآليف الصغيرة:

إن الكتاب عند الافرنج اليوم، وبالأخص عند الانكليز، كلما تعددت صفحاته ازدادت أهميته في نظر القراء. والكاتب الشهير عندهم من تعددت تآليفه الضخمة وإن كانت كلها خالية من الفكر تافهة. وهذه الآفة هي أحدى نتائج طمع الطابعين الذي يتاجرون بالآداب كما يتاجر الناس بالتين أو بالبيض. فهم الذين يزيّنون للقراء هراء المؤلفين وخزعبلاتهم وحباً بالكسب يخدعون الناس ويفسدون أذواقهم.

ولكن النفس إذا كانت كبيرة في كتاب ما فذاك الكتاب، وإن لم تتجاوز صفحاته العشرين، يعد كبيراً. إذا كان في كتابك فكرٌ واحدٌ عظيم أعطنيه في صفحة واحدة، صفح الله عنك، وأرحني وأرح نفسك مما لا طائل تحته من الاسهاب.

إني أحب التآليف الصغيرة الكبيرة. أحب من المؤلفين الأنفس الصافية السامية التي لا تشوهها كثرة الكلام ولا يخفيها عن نظري تعدد الصفحات. إن صدفة واحدة وفيها لؤلؤة ثمينة لخير من ألف صدفة فارغة...

اقتراحات أفكار

وإذ قد اكتمل وعينا بمشاكل النشر العربي المعاصر، ورأينا تغيراته على مرَّ العصور، والأحوال التي اعترته، لا بدَّ من العمل على صعيدين كإجراء تنظيمي: الأول، وضع سبل ومناهج تؤدي بالكتابة إلى التماسك في العرض مع وضوح الرؤية المبني على وضع النتيجة المقصودة، والغاية المرجوة، ثم تشطير الأدلة، ونصب الشواهد.

والثاني، وضع قواعد وقوانين تحد من فوضى النشر للكتاب والنشر عامة. فعلى الصعيد الأول، تقسَّم الكتابة إلى ثلاثة أنواع.

١ ـ كتابة عليا، تعتمد الأسلوب العلمي ويجمع شبكتها الداخلية طغيان الجمل المركبة على الجمل البسيطة، والجمل المركبة، أو التراكبية، هي الجمل التي تكتنز بالدلالات التضمنية، مجموعة كبيرة من الجمل البسيطة والمركبة ذات الاكتناز المتدني، وتكون الجمل المركبة عادة جملاً ممتلئة في قمة الارتواء على تفاوت في ذلك، فمنها المغلق ومنها الجزل البعيد مطارح الفكر.

وأمثِّل بقصة سليمان عليه السلام في القرآن، فهي تخبرنا بمملكة سبأ، وأن سليمان بعث الهدهد برسالة، وأنها أرسلت هدية، إلى آخر القصة، وهي معروفة، فيمكن الاستنباط بطريق التداعي، أن الرسالة من الخفة بحيث تتناسب مع قدرة الهدهد على حملها مسافة بعيدة، وهذا يسلط الضوء على

فنون الكتابة وأدواتها آنذاك، ثم يفترض وجود لغة واحدة أمكن لبلقيس أن تقرأ الرسالة من خلالها، كما وتطرح القصة تساؤلات حول تكلُّم الحيوانات، ومن ثم إدراكها لمعنى الشرك، كما وتطرح؛ بجملها المركبة، إشكالية عدم معرفة سليمان بخبر سبأ إلا من الهدهد، وهو الذي سخر الله تعالى له الرياح والجن. . . وهكذا نستطيع أن نبرز من خلال الآيات الشريفة جملاً مركبة وبسيطة إلى ما شاء الله وفي ظل المفهوم نفسه يمكن التمثيل بخبر انهيار الاتحاد السوفياتي، فإنه لحظة إعلانه، يتضمن قدراً كبيراً من المعلومات، أكبر مما تتضمنه أخبار أخر ذات دلالات محدودة، وأكثر ما تكون الجمل المركبة في الكنايات والإشارات والرموز والتلويحات، وبهذا التفصيل ظهر معنى الجملة البسيطة.

وفي سبيل تعميق الرؤية إلى الجمل المركبة، نقول: إن الجمل المركبة هي الجمل والتراكيب اللغوية التي تمتلك كثافة تعبيرية في مقابل الجملة البسيطة أو المركبة الأقل كثافة، والتركيب والبساطة لا يقتصران على النثر، فيمكن تصوره في الأعمال الفنية، كالصور والرسومات والمنحوتات، فالتمثال الذي ينتمي إلى الحضارة اليونانية، أو الرومانية، يمتلك كثافة تعبيرية، وقدراً كبيراً من المعلومات، أكثر مما تتضمنه التماثيل التي تنتمي إلى الحضارة العربية في العصر الجاهلي، الذي تفتقد منحوتاته تفاصيل معبرة بالمستوى الموجود في غيرها.

وإلى جانب اشتراك الفنون «بالمحاكاة»، وهي النظرية الموروثة عن أرسطو في كتابه، الشعر، والتي ينبغي إضافة قيد «العامة» يعني أن الفنون تشترك بالمحاكاة العامة، وهو قيد أضفناه؛ لتشمل نظرية المحاكاة، محاكاة الخارج وهو المعنى الذي يظهر اقتصار أرسطو عليه، ومحاكاة الذهن، الوهم/ الخيال، كي يسهل إدراج بعض الفنون الحديثة كالسريالية.

أقول إلى جانب هذا الاشتراك، يمتاز التقسيم السالف الذكر للجمل النثرية (التركيب/ البساطة) في منظومة اللغة بالقدرة الفريدة على تنشيط

التداعي، أي تداعي المعاني، وهو تعبير أستعيره من فلسفة دافيد هيوم أحد رجال المذهب الحسي الذي أنكر مبدأ العلية اعتماداً على عادة التداعي هذه، قال: إني أرى كرة البليياردو تتحرك فتصادف كرة أخرى فتتحرك هذه، وليس في حركة الأولى ما يظهرني على ضرورة تحرك الثانية، والحس الباطني يدلني على أن حركة الأعضاء في تعقب أمر الإرادة، ولكني لا أدرك به إدراكاً مباشرة علاقة ضرورية بين الحركة والأمر.

ووظيفة الذهن عنده مقصورة على مجرد قبول الانفعالات، فتحصل منها المعاني حصولاً أولياً بموجب قوانين التداعي الذي يعتمد في جوهره على قاعدة التجاور بين المفاهيم، وطبيعة العمليات العقلية تستدعي عملية أخرى عقيبها، وهذا الاستدعاء عند هيوم يوجد ترابط بين هذه العمليات بمرور الزمن ومضيِّه، وضعف التداعي وقوته رهن بضعف الرابطة وقوتها، المسمى بالإلزام العقلي، والضرورة في الاستحضار لهذه الصورة عند حضور أو حصول الصورة الأخرى.

هذا هو مفهوم التداعي عند هيوم بصورة موجزة، ومرادنا من هذا الاصطلاح ليس مجرد استحضار مفهوم عند حضور مفهوم آخر، أو نفي الضرورة في العلية، إنما مرادنا جعل مفهوم تداعي المعاني شارحاً لكيفية عمل العقل، وأحد الطرق لبناء المعرفة وتوليدها، لا مجرد تجاورها. والأمر يكون بأن يدخل الفكر والعقل أولاً في علاقة مع اللغة في الكتابة العالية على طبق قانون بافلوف في الانعكاس الشرطي والاستجابة الشرطية، ثم بعد ذلك تتلاقح وتتناسل المفاهيم والأفكار مع نفسها طبقاً لقانون تداعي المعاني هذا.

وبتعبير آخر، تتم محاكاة الألفاظ الخارجية للألفاظ الذهنية؛ لأنها انعكاس لها، ثم تبدأ الجدلية، وتداعي المعاني المؤدي إلى تكاثر المعرفة بوتيرة متسارعة في حقل الكتابة العالية.

وهذا الفهم لتفسير عمليات الذهن، يمت بصلة وثيقة إلى أبحاث

عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، ونظريته في النظم ومعنى المعنى، ونظرية تداعي المعاني عند هيوم هي الترجمة الأمينة لنظرية معنى المعنى عند الجرجاني.

ففي الفصل الذي بيَّن فيه الجرجاني الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة، ذكر بأن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا النَّاظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرَّاه. فلو أن واضع اللُّغة كان قد قال «ربض» مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظمٌ يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمُّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق.

والفائدة في معرفة هذا الفرق أنّك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النُّطق، بل أن تناسقت دلالتُها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النُّطق، بعد أن ثبت أنه نظمٌ يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض.

وفي فصل آخر، قال:

الكلام على ضربين: ضربٌ أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيدٍ مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيدٌ: وبالانطلاق عن عمروٍ فقلت: عمروٌ منطلقٌ: وعلى هذا القياس. وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللُّغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانيةً تصل بها إلى الغرض ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.

وقد مضت الأمثلة فيها مشروحةً مستقصاة، أولا ترى أنك إذا قلت: هو كثير رماد القدر: أو قلت: طويل النجاد: أو قلت في المرأة: نؤومُ الضحى: فإنّك في جميع ذلك لا تفيدُ غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهرهُ ثم يعقلُ السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنىً ثانياً هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضيافٌ ومن طويل النجاد أنه طويلُ القامة ومن نؤوم الضُّحى في المرأة أنها مترفةٌ مخدومةٌ لها من يكفيها أمرها. وكذا إذا قال: رأيت أسداً: ـ ودلّك الحال على أنه لم يرد السبع ـ علمت أنه أراد التشبيه إلاّ أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز من الأسد في شجاعته. وكذلك تعلمُ من قوله: بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى: أنه أراد التردُّد في أمر البيعة واختلاف العزم في الفعل وتركه على ما مضى الشرح فيه.

وإذ قد عرفت هذه الجملة فها هنا عبارةٌ مختصرةٌ وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصلُ إليه بغير واسطةٍ وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنىً ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنىً آخر كالذي فسّرتُ لك.

ويزيد نظرية معنى المعنى في الفصل التالي وضوحاً، فيقول:

ومن الصفات التي تجدهم يجرونها على اللفظ ثم لا تعترضك شبهةٌ ولا يكون منك توقّفٌ في أنها ليست له ولكن لمعناه قولهم: لا يكون الكلام يستحقُّ اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظُه معناه، ولا يكون لفظُه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك: وقولهم: يدخل في الأُذن بلا إذْنٍ: فهذا مما لا يشكُّ العاقل في أنه يرجعُ إلى دلالة المعنى على المعنى وأنه لا يتصوَّرُ أن يراد به دلالةُ اللفظ على معناه الذي وُضِع له في اللغة، ذاك لأنه لا يخلو السامع من أن يكون عالماً باللغة وبمعاني الألفاظ التي يسمعها أو يكون جاهلاً بذلك فإن كان عالماً لم يتصور أن يتفاوت حالُ الألفاظ معه فيكون معنى لفظٍ أسرع إلى قلبه من معنى لفظٍ آخر وإن كان جاهلاً كان ذلك في

وصفه أبعد. وجملةُ الأمر أنَّه إنما يتصور أن يكون لمعنى أسرع فهماً منه لمعنى آخر إذا كان ذلك مما يُدرك بالفكر وإذا كان مما يتجدَّد له العلم به عند سمعه للكلام وذلك محالٌ في دلالات الألفاظ اللغوية لأن طريق معرفتها التوقيف، والتقدّمُ بالتعريف.

وإذا كان ذلك كذلك عُلِم عِلْمَ الضرورة أن مصرف ذلك إلى دلالات المعاني على المعاني وأنهم أرادوا أن من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه متمكناً في دلالته، مستقلاً بوساطته، يسفرُ بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارةٍ، حتى يُخيل إليك أنك فهمته من حاقِّ اللفظ وذلك لقلة الكلفة فيه عليك، وسرعة وصوله إليك(١).

٢ ـ كتابة وسطى، وتعرف بمعرفة الطرفين، وعادة ما تكون توطئة للكتابة العليا، بفهم مضامينها إذا استعصت بالشرح والتعليق والتوضيح.

٣ ـ كتابة دنيا، وهي ابتدائية/ تبسيط، خطابي/ ترسلي، شعري/ عاطفي، ومصدرها الخيال والواهمة.

وتتميز هذه الكتابة، بأن بين كلماتها متاخمات غير الصوت، فهناك تسلسل الصور الخفية والروابط المستقرة بعادة المؤلفين والاستعمال الدارج، ففي حالة الاستيحاء الخاصة بهذا النثر تجري الكلمات قدماً، وإذا ما رفضت مرة عاودت الكرة لتلتقي، إنَّ ما كتب له شأن كبير في بلورة ما سيتبع، وغرابة هذ النوع من الكتابة النثرية كامنة في أنه إذا جرت الكتابة حسب الفكرة انتهى الكاتب بسهولة إلى انشاء ألفاظه فاقدة للجمالية، في حين إذا عزم على متابعة الكلمات نفسها، وكل ما تقترحه اللغة، ينتهي أحياناً إلى ابراز الفكرة نفسها التي تخرج إذ ذاك بشكل مختلف وبألفاظ جميلة.

---

(١) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ٩٤ ـ ٢٥٨ ـ ٢٦١. دار سعد الدين، دمشق.

بينما الأمر في الكتابة العليا والوسطى، يقتضي متابعة الفكرة كتيار لا تملك إزاءه خياراً.

ومن الممكن إيجاد متخصصين بهذه الأقسام، من مهامهم ترجمة الأعمال العليا في الكتابة إلى أعمال نثرية دنيا أو وسطى، أو أفكار دنيا في أسلوبها النثري إلى أعمال عليا، ووضع القواعد التركيبية للجمل التي تسهل عملية التحويل هذه، وتجعلها مرنة بالقدرة على تقليص المعلومات وتمديدها طبق هذه المناهج للجمل والتراكيب النثرية العربية، وإدخال تقنيات التحويل هذه ضمن البلاغة العربية الحديثة.

ومن الممكن أيضاً أن تدرج المعاني على طبق المستويات الثلاثة وفي كتاب واحد، فتكتب أولاً طبق المستويات الدنيا، ثم تعاد طبق المستويات الوسطى فالعليا، فإذا فرضنا شخصاً صنف كتاباً من الدرجة الدنيا أمكن له الاستعانة بمن يمتلك تقنيات التحويل إلى كتابة وسطى أو عليا بإعادة الصياغة، إنها عملية أشبه بالترجمة في حقل اللغة الواحدة، يلاحظ فيها العارف بتقنيات التركيب، المركز في مجموعة الجمل المتكوبة وهو ما يريد الكاتب إظهاره، ثم يقوم بعملية التقليص الأولي في الجمل الحافة حوله، يتبعها بتقليص ثانوي للجملة أو الجمل الحاملة للمركز، وهو عين تلخيص المطالب واختصارها.

ويساعد على ترسيخ تقنيات الكتابة العليا وبالتالي تقنيات التحويل بين المستويات الثلاثة في البلاغة العربية، أتباع منهجية دراسية مغايرة للمنهجيات السائدة حالياً. ويلاحظ المراقب لمسيرة العلم والتعليم في الحضارة الإسلامية أن المنهجية المثلى والمتَّبعة في تحصيل العلوم أفقية هرمية، يبدأ التعليم معها من قمة الهرم بعد تحصيل أبجدية العلوم ومبادئها ومصطلحاتها، أي بشكل معكوس للطريقة المعمول بها عادة، وهذا الرأي ربما يرى فيه القارىء غرابة تدفعه للابتسام قليلاً، إلا أن الملاحظ في تراجم العلماء السابقين ممن اكتسب شهرة، وعرف بحدة الذكاء، سواء أكان عاملاً

في حقل العلوم النظرية أو العلمية، الدينية أو الدنيوية بدون استثناء، أنهم كانوا يسيرون في دراستهم ورقيِّهم العلمي على هذا المنوال.

ومن هنا كانت محاولة الخوارزمي وضع كتابه مفاتيح العلوم، والسكاكي في مفتاح العلوم وكتب كثيرة وضعت في المصطلح ومبادىء العلوم، كان المقصود منها الدخول إلى العلم من بابه الواسع.

بيد أن ابن خلدون اعترض على هذه الطريقة، واقترح التدريج في تلقي العلوم قال: وقد شاهدنا كثيراً من المعلمين لهذا العهد الذي أدركنا يجهلون طرق التعليم وإفاداته، ويحضرون للمتعلم في أول تعليمه المسائل المقفلة من العلم ويطالبونه باحضار ذهنه في حلّها، ويحسبون ذلك مِراناً على التعليم وصواباً فيه، ويكلّفونه رعي ذلك وتحصيله، فيخلطون عليه بما يلقون له من غايات الفنون في مبادئها، وقبل أن يستعد لفهمها؛ فإن قبول العلم والاستعدادات لفهمه تنشأُ تدريجاً. ويكون المتعلّمُ أول الأمر عاجزاً عن الفهم بالجملة، إلا في الأقل وعلى سبيل التقريب والإجمال وبالأمثال الحسية. ثم لا يزال الاستعداد فيه يتدرج قليلاً قليلاً، بمخالطة مسائل ذلك الفن وتكرارها عليه، والانتقال فيها من التقريب إلى الاستيعاب الذي فوقه، حتى تتم الملكة في الاستعداد؛ ثم في التحصيل ويحيط هو بمسائل الفن[1].

وعلى الصعيد الثاني، الذي نتكلم فيه على الوسائل الآيلة إلى الحد من فوضى النشر، فنقترح فيه ما حكي عن أمين الخولي من إنشاء لجنة فحص للأعمال الكتابية، ما يستحق منها أن ينشر وما لا يستحق، لكن نزيد عليه، أن تكون هذه اللجان متعددة، لا تتهيب الوضعية الجامعية للمؤلف ومستواه العلمي فيها، فقد كان لتهيُّب حرف الدال (دكتور) دور في تردي آليات التقييم العلمي، وهي مشاريع تحتاج إلى جهود الدولة بوزاراتها المختصة، التربية والتعليم. والثقافة والمعارف، كل ذلك مع ضمان حرية النشر لأي

---

(١) ابن خلدون، المقدمة، الفصل السادس، الباب التاسع والستون.

كان، لكن منعاً للفوضى ينبغي إدخال علامات في مناهج الكتابة تعتمد الألوان في متعدد الكتب، وفي الكتاب الواحد، وهو أمر ميسور مع تقنيات الطباعة الحديثة.

ففي الكتاب الواحد يمكن استعمال لون خاص يميز الفكرة الأساسية، وألوان خاصة للاستدلال والشواهد.

وفي الكتب المتعددة يرمز بالألوان إلى الموضوعات وإلى أي مستوى ينتمي من مستويات الكتابة، وهكذا يمكن إدخال ما شاء الله من الرموز التي تحسن من تقنيات القراءة والكتابة، ثم إدراجها في منهجيات كتابة البحوث، وتدريسها كما يدرس الطالب مواضع وضع الفاصلة والنقطة والشرطة، وغير ذلك.

ومنعاً لانتشار السرقات، يصار إلى احترام حق المؤلف والناشر، وترتيب عقوبات على المخالف، والتشهير به، لأن معنى أن تكتب، أو تؤلف هو أن تبدع، والإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم.

خاتمة: القرآن وأزمة النثر العربي

لا أظن أحداً قرأ القرآن الكريم ولم يستشعر فرادة النص الإلهي، وندرة أسلوبه، مقارنة مع المدوَّنات الأخرى، والتآليف المنتشرة في أسواق الكتب، فبيانه يباين أساليب البيان الأخرى، وهو غير خاضع لقانون التأليف من وحدة الموضوع ووحدة الأسلوب، وعقد الفصول والأبواب على مقتضى الأغراض، بينما حافظت العرب على وحدة الموضوع دون السياق طلباً للإيحاء، كما في النص الشعري والأمثال.

ولا يملك الإنسان إلا أن يقف مشدوهاً في غمرة التأمل في النص القرآني، متسائلاً عن السبب الذي يدعو الله تعالى إلى إهدار السياق فيه على الرغم من استمداده خصائصه التعبيرية من مكونات الحقل الثقافي السائد في الجاهلية، مستخدماً أساليب اللغة، وفنون الشعر والنثر، مولداً بذلك أسلوباً مستحدثاً بين الشعر والنثر، فلا هو شعر لخلوِّه من الأوزان (إذا اعتبرناها فارقاً بين ما هو شعر وبين ما هو نثر) عدا فلتات، ولا هو نثر كالنثر العادي، ومن هنا قلنا إن القرآن إنتاج جاهلي؛ لأن هذا الحرص، وهذا الاهتمام الذي أبداه علماء التفسير والحديث واللغة والنحو، بلغة الجاهلية كميزان يعرفون من خلاله معاني الكلمات، واستعمالاتها، أو شواهد على قاعدة نحوية، وغير ذلك، دليل على أن القرآن، ينتمي إلى الجاهلية، أي يعود في خصائصه إلى العصر الجاهلي، ومن هنا كان توجيه النبي ﷺ للعناية بالشعر واعتباره ديوان العرب.

غير أنه في زمن عبد الحميد والجاحظ، دخلت أساليب غير عربية في بنية الأدب العربي، وسادت على أساليب القرآن الذي غدا ـ في أسلوبه على الأقل ـ مهمشاً، وصارت لغة القرآن وفهم معاني كلامه، وسنن تعبيره، أمراً يبحث عنه، ومن هنا نشأت رحلات العلماء إلى البادية، وهو حال لم نجده في العصر الأموي، فلو كانت الأساليب الدارجة في العصر العباسي على ما في القرآن لم نكن بحاجة إلى هذه الرحلات.

على كل، ثمة إجماع على هذا التميُّز في البنية الداخلية للنص، ففي مجاله القصصي مثلاً، والذي يحتل جزءاً كبيراً فيه، تنعكس الفرادة هذه في التناصر للحدث، وتهميش الشخصية في إطار ميثولوجي (بمعنى غير معتاد) وبأسلوب يذهب في التشتت كل مذهب في عين اتساقها وتلاحمها.

وهكذا تتتالى هذه الفرادة في كل آياته، وموضوعاته، وأسلوب تعاليه فيها.

كما ويتبدَّى في القرآن الكريم جنون اللغة، وانعكاسها الإرهابي، يقف الإنسان أمام هذه اللغة المجنونة تماماً كما يقف أمام مشهدية هستيرية، نوبة حادة من الصرع، مشدوهاً ومحاولاً الاهتداء إلى العقلانية المختبئة وراء اللامعتاد والنادر، إنها لغة ذهنية لا صوتية، ونص مرصود، أو نص مفتوح، هذا ما يمكن أن تصف به نصوص القرآن، والنص المفتوح يعني قابلية هذا النص للقراءات المتعددة، وذلك آية بقاء النص حياً مهما تطاول الزمان؛ لأنه ـ والحال كذلك ـ يقبل في كل عصر قراءات جديدة، ومتى كان كذلك، كان أكثر صموداً أمام عاديات الزمن، ولن يكتسب النص هذا التميُّز، وهذه الفرادة، إلا من خلال جودة أسلوبه، وحسن نظمه، لذا نرى أكثر النصوص تعجز عن تجاوز عصرها وتخطِّيه، إنها تموت بموته، هذا إذا لم تولد ميتة.

والنص القرآني يبرز قيمة غير عادية اللغة والكلمة المكتوبة كأحسن وأصلح أداة للتواصل المعرفي، لما للكلمة من عميق الأثر، وجميل التأثير،

وهو وإن كان من هذه الجهة نصاً ثابتاً فيلولوجياً، لكنه يحمل في طياته معنى متحركاً، وقلقاً يرتبط بقلق الحياة.

وإذا كانت اللغة مجرد نسق واحد من أنساق العلامات والإشارات إلى جانب نسق الصور، ونسق الحركات والإيماءات، ونسق الأصوات الموسيقية، والجرس الصوتي للحروف، بل بعض الأنساق غير اللغوية وغير اللفظية، أو حتى غير الصوتية مثل نسق الموضة، وما إلى ذلك مما تجمعه أنساق الدلالة، التي تشكل اللغة فيه جزءً من نسق العلامات بالمعنى الواسع للكلمة، إلا أنها أفضل قناة للتواصل المعرفي ونقل الأفكار، لذا كانت خاتمة المعجزات الإلهية معجزة لغوية، نراها في القرآن لغة راقية قد صبَّت في تراكيب ممتلئة حتى الثمالة.

فاللغة تساعد على ترجمة الصور الذهنية الغامضة، وصياغتها في أصوات هي كلمات، تقوم بدورها فيما بعد في تشكيل أداة تخزين للفكر نفسه، وليست اللغات على مستوى واحد في هذا الشأن، وتعتبر العربية لغة القرآن من أكثر اللغات قابلية لهذه المهمة، وأكثرها تطوراً ورقياً، فهي لا تعتمد التفكير التصويري فحسب[(١)] بل ترتقي صعوداً للوصول إلى أنساق عليا من العلامات والدلالات ذات تردد ساخن وعالي الإكناز، وتتشكل من تراكيبه جمل متراكبة، تشكل بمجموعها نصاً مفتوحاً لرؤى متعددة.

وفي هذا الصدد نقول: إذا كانت اللغة، كما يقول الألسنيون، مخزون ثقافي كامل، ففي ضوئه نسأل، لماذا اختار الله سبحانه وتعالى اللغة العربية، كما صرح بذلك في شبه افتخار بعربية الكتاب الذي أنزله على محمد ﷺ ﴿إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون﴾ [يوسف: ٢] ليجعلها قناة اتصال عبر دلالتها السيميائية، إننا نعتقد في هذا الصدد أن ذلك كان اختياراً محكماً طمعاً في نيل خصوصيات اللغة العربية التي يمكن حصرها في: ظاهرة

(١) التفكير التصويري، وهي مرحلة بدائية للغة، وغالباً ما يعتمدها الأطفال، والشعوب البدائية في تفكيرهم فهي لغة فطرية لذلك.

الإعراب، كثرة المترادفات، سعة الاشتقاق، تعدد الجموع، دقة التعبير، قدرتها على هضم كثير من الألفاظ الأجنبية، ميلها إلى الثبات، والإيجاز. وغير ذلك.

واللغة العربية، علاوة على كونها مخزون ثقافي للحياة العربية، تحمل من الدلالات ما يجعلها تتعصَّى على الزمن وما يحدث فيه من توارد الثقافات، ثم إن نسق اللغة المكتوبة تختزن الزمان والمكان، وتختزلهما، ثم تتعالى عنهما في آن، فهي لذلك أرقى الوسائل الثقافية، وأقدر فنون التعبير على التأثير، لأن العمل الفني على إطلاقه، إما منطرح في الزمان، أو منساب في المكان، وذلك مثل الموسيقى والشعر والمسرح والرواية والرسم والتصاوير والمنحوتات، واللغة المكتوبة تجمع في نواتها كل ذلك.

وعلى حد تعبير الدكتور زكي نجيب محمود: إن العمل الفني ـ على اطلاقه ـ أما أن يكون ذا طبيعة زمنية، بمعنى أن القطعة الفنية لا بد لها أن يمتد استعراضها لدى المتلقي فترة زمنية معينة، كالمعزوفة الموسيقية، أو قصيدة الشعر أو الرواية، أو المسرحية، فهذه كلها أشياء لا تكفيها لحظة زمنية خاطفة، ليلمَّ المتلقي بكل أجزائها دفعة واحدة، بل لا بد لها من فترة تمضي منذ يبدأ سماعها أو مشاهدتها إلى أن ينتهي، وأما أن يكون العمل الفني ذا طبيعة «مكانية»، وذلك عندما يكون معروضاً كلية دفعة واحدة في رقعة مكانية واحدة، وعندئذٍ تكفيه اللحظة من المتلقي ليعلم كل ما هنالك، حتى ولو احتاج بعد ذلك إلى تحليل العناصر المكونة له تحليلاً متأنياً، وذلك هو الموقف بالنسبة إلى صورة، أو تمثال، ولقد اصطلحنا على أن نطلق على العمل الفني ذي الطبيعة الزمنية اسم «الفن التعبيري»، وعلى العمل الفني ذي الطبيعة المكانية اسم «الفن التشكيلي».

وكل وسيلة من الوسائل الثقافية أما تقع في مجال التعبير أو مجال التشكيل، إلا «الكلمة» فهي تشكيل وتعبير معاً، أو قل أنها مكانية وزمانية معاً، مما يجعلها ـ كما أسلفنا ـ أوسع الوسائل انتشاراً وأعمقها أثراً.

وعمق الأثر للغة يمكن تلمسه أيضاً في الأمشاج التي تربط اللغة بالفكر ـ كما مرَّ ـ هذا الرباط الحتمي، والعلاقة الحميمة تسمح لنا بالقول، إن اللغة فكر ناطق، والفكر لغة صامتة.

ولمكان هذا الترابط نشأت إحدى الآراء المهمة في تفسير العلاقة بين المعنى واللفظ، وهو القول بأن العلاقة بينهما ذاتية، وربما لأجلها اعتقد الإنسان قديماً بوحدة الدال والمدلول في النظام اللغوي، إن حضور اسم الشيء حضور للشيء نفسه فتولد من هذا الاعتقاد الإيمان بالقدرة السحرية لبعض الكلمات والحروف.

ومن جهة أخرى، نشأ من صلابة النص وجودة النظم والأسلوب، وقابلية النصوص للقراءة المتعددة والمتنوعة، يزيد عليه العلاقة الحميمة بين اللغة والفكر، تراكم النصوص الثانوية، وهي النصوص الحافة حول النص الأول، ثم انهيارها فيما بعد إذا تجاوزنا تاريخيتها، ولكي تبقى نفسها حية، تسعى هذه النصوص دائماً إلى تمثل النص الأول في تعاليه، وتستمر في التدفق على جوانبه مدعية أنها تهدف إلى توصيل الأفكار والرؤى العصيَّة على الإدراك مباشرة، وتقصر مجال الإشارة والتعريف للنص الأول على نفسها محتكرة حق الإفصاح عنه، مع الإلحاح على إبدائه.

وبعد كل ذلك، ماذا يمكن أن نستفيد من القرآن وأسلوبه في مواجهة مشاكل النثر العربي المعاصر؟.

إنه ببساطة، تمثُّل خصائصه المفضية إلى عمق من دون تعمية، ووضوح من دون ابتذال، ومحاكاة للتناسق الفني والتصويري، رقة جرسه، لطف إيقاعه، انسيابه رقراقاً في الشعور والوجدان، وزخرف يأتي عفواً لا تكلف فيه، فهو أصيل في العربية، لكن هيهات أن يستجمع إنسان شروط حسنه الفني، كما في القرآن.

وأهم من كل ذلك الإيجاز، وهو في عصر المعلوماتية ضرورة وليس

خياراً، وقد كان فيما مضى مفخرة العرب، «فإنهم ـ كما يقول هيوارث دن ـ أقدر على هذا النوع من البيان من غيرهم من الأمم التي لا تخلوا بلاغتهم من شيء منه»[1].

مع قدرتهم على التفنن والتطويل والإطناب، كما قال البحتري:

لتفننت في الكتابة حتى نسي الناس فن عبد الحميد

والله تعالى لم يخاطبهم إلا بالأسلوب الذي تفاخروا به، فأوجز ولم يطل، قال تعالى: ﴿ولو إنما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمدُّه من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم﴾ [لقمان: ٢٧] وقال تعالى: ﴿قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا﴾ [الكهف: ١٠٩].

وأخيراً، وإلى جانب الدعوة إلى التمثل والمحاكاة، ينبغي إعمال العقل العربي في وضع إجراءات تنظيمية ترقى بالنثر العربي واللغة العربية إلى مصاف اللغات الحضارية التي تختزن تطلعات الأمة في مواجهة تحديات المستقبل.

الشيخ علي حب الله
جنوب لبنان ـ صور
في ٣/٨/ ٢٠٠٠

(١) هيوارث دن، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، ٣٧، مكتبة الثقافة العربية، بدون تاريخ.

أهم المصادر والمراجع

١ ـ القرآن الكريم.

٢ ـ الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار سعد الدين، طبعة دمشق.

٣ ـ ابن خلدون، المقدمة، الكتب العلمية بيروت.

٤ ـ هيوارث دن، الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، مكتبة الثقافة العربية، بدون تاريخ.

٥ ـ كرم، أنطون غطاس، الرمزية، دار الكشاف، بيروت، ١٩٤٩.

٦ ـ الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة، الكتب العلمية.

٧ ـ سارتر، جان پول، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت.

٨ ـ أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت.

ـ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، طبعة رابعة، بيروت.

ـ الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت.

ـ الثابت والمتحول، دار العودة بيروت.

ـ الحصار.

٩ ـ الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت.

ـ مقدمة ديوان شظايا ورماد.
١٠ ـ عقل، سعيد، مقدمة المجدلية.
١١ ـ بدوي، عبد الرحمن، في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية بيروت.
ـ دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت.
١٢ ـ الحاج، أنسي، لن.
١٣ ـ العقاد، عباس محمود، مقدمة ديوان المازني.
١٤ ـ موسى، منيف، ديوان النثر العربي.
١٥ ـ ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، المعارف، مصر.
ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، المعارف.
ـ التطور والتجديد في الشعر الأموي، المعارف.
ـ الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية. مصر.
ـ في النقد الأدبي، المعارف مصر.
ـ دراسات في الشعر العربي المعاصر، المعارف.
ـ البلاغة تطور وتاريخ، المعارف مصر.
١٦ ـ مارون عبود والصحافة، دار مارون عبود.
ـ أدب العرب، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٠.
ـ صقر لبنان، دار المكشوف.
١٧ ـ المازني، الديوان، مصر.
١٨ ـ نعيمة، ميخائيل، الغربال. من المجموعة الكاملة، نوفل.
ـ لقاء.

ـ جبران.
١٩ ـ القلقشندي، صبح الأعشى، مصر.
٢٠ ـ مبارك، زكي، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، صيدا.
٢١ ـ الأسد، ناصر الدين مصادر الشعر الجاهلي، المعارف، مصر.
٢٢ ـ الزمخشري، جار الله، الكشَّاف. دار المعرفة، بيروت.
٢٣ ـ عبدالله حسن، مقدمة في النقد الأدبي، الكويت.
٢٤ ـ البستاني، بطرس، أدباء العرب، دار نظير عبود، . ١٩٨٩ .
٢٥ ـ الجمحي، محمد بن سلام، طبقات الشعراء.
٢٦ ـ الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر.
ـ الحيوان، دار الهلال، تحقيق: عبد السلام هارون.
ـ الرسائل، دار الهلال، بيروت.
ـ البخلاء، الدار العالمية بيروت.
ـ رسالة الغفران، صادر بيروت.
٢٧ ـ ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، دار الهلال بيروت.
٢٨ ـ ابن جني، الخصائص.
٢٩ ـ النحاس، أبو جعفر، صناعة الكتَّاب.
٣٠ ـ الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، بولاق.
٣١ ـ بلا شير تاريخ الأدب العربي، دار الفكر، دمشق.
٣٢ ـ السيوطي، جلال الدين، المزهر، دار الجيل.
ـ الفارق بين المصنف والسارق: تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب. بيروت.

٣٣ ـ ابن المقفع، كليلة ودمنة.
ـ الأدب الصغير.
ـ الأدب الكبير.
٣٤ ـ الميداني، مجمع الأمثال، طهران.
٣٥ ـ ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية.
٣٦ ـ قدامة بن جعفر، نقد النثر، الكتب العلمية.
ـ جواهر الألفاظ، المكتبة العلمية.
ـ نقد الشعر، الكتب العلمية.
٣٧ ـ الخطيب البغدادي، تقييد العلم، دار احياء السنة النبوية.
٣٨ ـ الرافعي، مصطفى صادق، اعجاز القرآن والبلاغة النبوية.
٣٩ ـ ابن النديم، الفهرست، الكتب العلمية.
٤٠ ـ عمارة، محمد، رسائل العدل والتوحيد.
٤١ ـ محمد زكي، صفوت، جمهرة رسائل العرب، مصر.
٤٢ ـ رسائل عبد الحميد، تحقيق، إحسان عباس، دار الشروق، الأردن.
٤٣ ـ ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، مقدمة محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر.
٤٤ ـ الثعالبي، يتيمة الدهر، طبعة الصاوي، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر.
ـ ثمار القلوب، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر.
٤٥ ـ الشريف الرضي، حقائق التنزيل، النجف.
ـ مجازات الآثار النبوية، تحقيق، مروان العطية، محمد رضوان الداية، نشر المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية، دمشق.

٤٦ ـ حسين، طه، من حديث الشعر والنثر، المعارف، مصر.
ـ مقدمة كتاب نقد النثر، الكتب العلمية.
ـ حديث الأربعاء.
ـ في الشعر الجاهلي.
٤٧ ـ المسعودي، مروج الذهب، المكتبة العصرية، بيروت.
ـ التنبيه والإشراف، دار الهلال، بيروت.
٤٨ ـ ابن خلكان، وفيات الأعيان، الكتب العلمية.
٤٩ ـ العسكري، أبو هلال، الصناعتين، المكتبة العصرية.
ـ ديوان المعاني، دار الأضواء، بيروت.
٥٠ ـ الجهشياري، الوزراء والكتاب، دار الرسالة بيروت.
٥١ ـ النويري، نهاية الأرب، مصر.
٥٢ ـ ياقوت الحموي، معجم الأدباء، الكتب العلمية.
٥٣ ـ التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، دار سعاد صباح.
ـ الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العصرية.
٥٤ ـ كرد علي، أمراء البيان.
٥٥ ـ الحاجري، طه، الجاحظ، مصر.
٥٦ ـ شلحت، فكتور، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، المعارف مصر.
٥٧ ـ جبر، جميل، الجاحظ، دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٩ بيروت.
٥٨ ـ ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، كردستان العلمية.
ـ أدب الكاتب، الكتب العلمية.
ـ عيون الأخبار، الكتب العلمية.
ـ الشعر والشعراء، الكتب العلمية.

ـ تأويل مشكل القرآن، الكتب العلمية.
٥٩ ـ الهمذاني، بديع الزمان، المقامات، الكتب العلمية.
ـ رسائل بديع الزمان، دار الحياة، بيروت.
٦٠ ـ الحصري، زهر الآداب، مصر.
ـ جمع الجواهر، مصر.
٦١ ـ بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم نجار.
٦٢ ـ فنسنك وجماعته، دائرة المعارف الإسلامية.
٦٣ ـ متز، آدم، الحضارة الإسلامية، دار الكتاب العربي، بيروت.
٦٤ ـ المبرد، الكامل في اللغة والأدب، الكتب العلمية، بيروت.
٦٥ ـ جرونيباوم، حضارة الإسلام، مصر.
٦٦ ـ ابن المعتز، البديع، نشر إغناطيوس كراتشكوفسكي، طبع بغداد.
٦٧ ـ الجابري، محمد عابد، بنية العقل العربي.
٦٨ ـ ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مصر.
٦٩ ـ الحريري، المقامات، طهران.
٧٠ ـ بلاَّ، شارل، تاريخ اللغة والآداب العربية، دار الغرب الإسلامي بيروت.
٧١ ـ بيرك، جاك، العرب من الأمس إلى الغد، تعريب، علي سعد، دار الكتاب اللبناني بيروت.
٧٢ ـ الزيات، أحمد حسن، تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت.
٧٣ ـ تاريخ المير حيدر، طبعة مغبغب.

٧٤ ـ فك، يوهان، العربية، الخانجي مصر.
٧٥ ـ الكلاعي، أحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد رضوان الداية. دار الثقافة بيروت، ١٩٦٦.
٧٦ ـ النواجي، شمس الدين محمد بن الحسن، صناعة النظم والنثر تحقيق: محمد بن عبد الكريم، دار الحياة، بيروت.
٧٧ ـ ابن الأثير، المثل السائر، المكتبة العصرية.
٧٨ ـ القيرواني، ابن رشيق، العمدة، الكتب العلمية.
٧٩ ـ طوقان، قدري، تاريخ العلوم عند العرب، مصر.
ـ تراث العرب العلمي.
٨٠ ـ حايك، سيمون، نقل الحضارة العربية إلى الغرب.
٨١ ـ صروف، يعقوب، فصول في التاريخ الطبيعي.
ـ بساط علم الفلك
ـ صورة السماء.
٨٢ ـ حاجي خليفة، كشف الظنون، الكتب العلمية.
٨٣ ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر.
٨٤ ـ الجرجاني، الوساطة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم.
٨٥ ـ الخوارزمي، الرسائل، مكتبة الحياة بيروت.
٨٦ ـ ابن وكيع، أبو محمد الحسن بن علي، المنصف في سرقات المتنبي، تحقيق: يوسف نجم، دار صادر بيروت، ١٩٩٢.
٨٧ ـ طبانة، بدوي، السرقات الأدبية، دار الثقافة.
ـ التيارات المعاصرة، دار الثقافة.
ـ البيان العربي، دار الثقافة.
٨٨ ـ التنوخي، نشوار المحاضرة، تحقيق: عبود الشالجي ١٩٧٠.

٨٩ ـ مقدمة موسوعة الفقه الإسلامي، المعارف (موسوعة جمال عبد الناصر) المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة.

٩٠ ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، الكتب العلمية.

٩١ ـ الصولي، أدب الكتَّاب، الكتب العلمية.

٩٢ ـ كنُّون، عبد الله، النبوغ المغربي في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني.

٩٣ ـ حوراني، ألبرت، الفكر العربي في عصر النهضة، دار النهار.

٩٤ ـ سولينيه، الرومنطيقية في الأدب الفرنسي: ترجمة أحمد دمشقية. عويدات.

٩٥ ـ البقاعي، شفيق، أدب عصر النهضة، دار العلم للملايين ١٩٩٠.

٩٦ ـ مجموعة الرابطة القلمية، دار صادر.

٩٧ ـ جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة.

٩٨ ـ القوّال، انطوان، جبران، نصوص خارج المجموعة، دار أمواج.

٩٩ ـ خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

١٠٠ ـ الناعوري، عيسى، أدب المهجر، المعارف مصر.

١٠١ ـ سراج، نادرة، شعراء الرابطة القلمية. مصر.

١٠٢ ـ في ذكرى جبران، أبحاث المؤتمر الأول للدراسات الجبرانية، مكتبة لبنان.

١٠٣ ـ عريضة، نسيب، الأرواح الحائرة.

١٠٤ ـ إيليا أبو ماضي، الجداول.

١٠٥ ـ الحداد، ندرة، الديوان.

١٠٦ ـ طوق، بولس، شخصية جبران في أبعادها التكوينية والوجودية، بشاريا، بيروت.

١٠٧ ـ جبر، جميل، جبران في حياته العاصفة.
١٠٨ ـ صيدح، جورج، أدبنا وأدباؤنا في المهجر.
١٠٩ ـ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة.
١١٠ ـ ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، دمشق ١٩٤٩.
١١١ ـ بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة: حسين مونس، مصر.
١١٢ ـ الريحاني، أمين، المجموعة الكاملة.
ـ أنتم الشعراء.
ـ ديوان هتاف الأودية.
ـ الريحانيات، دار الجيل.
١١٣ ـ شيخو، لويس، تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين، المكتبة الشرقية.
١١٤ ـ المقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية، بيروت.
ـ تطور الأساليب النثرية، دار العلم للملايين.
١١٥ ـ صايغ، توفيق، أضواء جديدة على جبران، بيروت.
١١٦ ـ الطهطاوي، المجموعة الكاملة بيروت.
ـ وقائع تليماك.
١١٧ ـ طه بدر، عبد المحسن، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، المعارف ١٩٧٣.
١١٨ ـ مبارك، علي، علَم الدين، مصر.
١٩٩ ـ أنطون، فرح، المدن الثلاث.
١٢٠ ـ تيجيم، ڤان، الرومنطيقية، ترجمة: بهيج شعبان، عويدات.

١٢١ ـ شوكت، محمد حامد، الفن القصصي في الأدب المصري الحديث مصر.
١٢٢ ـ زيدان جرجي، المجموعة الكاملة.
ـ تاريخ آداب اللغة العربية مصر.
١٢٣ ـ جيدة، عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، نوفل.
١٢٤ ـ المنفلوطي، المجموعة الكاملة.
١٢٥ ـ داوود، أنس، التجديد في شعر المهجر، مصر.
١٢٦ ـ الهاشم، جوزيف، سليمان البستاني والإلياذة، دار الكتاب اللبناني.
١٢٧ ـ قباني، نزار، طفولة نهد، ١٩٤٧.
١٢٨ ـ سلام، زغلول، أثر القرآن في تطور النقد الأدبي، المعارف مصر.
١٢٩ ـ السكاكي، مفتاح العلوم، الكتب العلمية.
١٣٠ ـ الخوارزمي، مفاتيح العلوم، دار المناهل بيروت.
١٣١ ـ التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت.
١٣٢ ـ أرسطو ـ الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار العلم.
ـ الشعر، ترجمة وتحقيق: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٣٣ ـ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني، الخطابي، الجرجاني، الهند.
١٣٤ ـ القنوجي، أبجد العلوم، الكتب العلمية.
١٣٥ ـ أبو البقاء، الكليات، مؤسسة الرسالة، بيروت.

١٣٦ ـ هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة.
ـ الأدب المقارن، النهضة المصرية.
١٣٧ ـ عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب دار الثقافة، بيروت.
١٣١ ـ ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية، بيروت.
١٣٩ ـ أمين، أحمد، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٣.
١٤٠ ـ أبو حمدان، سمير، الإبلاغية في البلاغة العربية، عويدات بيروت.
١٤١ ـ شيا، محمد شفيق، في الأدب الفلسفي، نوفل بيروت.
١٤٢ ـ العجيمي، محمد الناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، تونس ١٩٩٨.
١٤٣ ـالأحمد نكري، دستور العلماء، مؤسسة الأعلمي بيروت.
١٤٤ ـ الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر بيروت.
١٤٥ ـ البجيري، دانتي، الكوميديا الإلهية، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف، مصر.
١٤٦ ـ الأبشيهي، المستطرف، مؤسسة عز الدين، بيروت.
١٤٧ ـ ابن نباتة، سرح العيون، المكتبة العصرية.
١٤٨ ـ ابن جماعة، تذكرة السامع والمتكلم، الكتب العلمية.
١٤٩ ـ العلوي، كتاب الطراز في البلاغة، الكتب العلمية.
١٥٠ ـ ويليك، رينيه، نظرية الأدب، المؤسسة العربية، بيروت.

١٥١ ـ مرجليوث، صموئيل، أصول الشعر العربي، ترجمة يحيى الجبوري، بنغازي، ليبيا.
١٥٢ ـ الباقلاني، إعجاز القرآن، مكتبة الهلال.
١٥٣ ـ النشار، علي سامي، مناهج البحث عند مفكري الإسلام، النهضة العربية بيروت.
١٥٤ ـ سيبويه، الكتاب، مؤسسة الأعلمي بيروت.
١٥٥ ـ الهمداني عبد الرحمن بن عيسى، الألفاظ الكتابية.
١٥٦ ـ حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب بيروت.
١٥٧ ـ خليل، إبراهيم، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية، بيروت.
١٥٨ ـ ياكبسون، رومان، محاضرات في الصورة والمعنى، المركز الثقافي العربي.
١٥٩ ـ حنفي، حسن، التراث والتجديد، المؤسسة الجامعية.
١٦٠ ـ أمين، أحمد، قصة الأدب في العالم، مصر.
١٦١ ـ عباس، احسان، فن الشعر، الشروق بيروت.
١٦٢ ـ فضل، صلاح، الأسلوب، دار الشروق بيروت.
١٦٣ ـ المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا.
١٦٤ ـ الدسوقي، عمر، نشأة النثر الحديث، دار الفكر العربي مصر.
١٦٥ ـ ت ـ س ـ اليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، دار القلم، بيروت.
١٦٦ ـ هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، دار الفكر العربي مصر.

١٦٧ ـ جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياش، دمشق.
١٦٨ ـ غريب، روز، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني بيروت.
١٦٩ ـ شكري، غالي، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة بيروت.
١٧٠ ـ سوسير، فرديناند دي، محاضرات في الألسنية العامة، دار نعمان للثقافة.

الدوريات

- مجلة الآداب، ١٤، ١٩٦٦.
- عالم الفكر م ٧ ع ٢، ١٩٧٦.
- المجمع العلمي العربي عدد ٨، دمشق.
- العربي، عدد ٣٥٢.
- الرسالة، السنة الرابعة، مقال لاغناطيوس كراتشكوفسكي.
- الوحدة، سنة أولى، العدد العاشر. المغرب.
- الفكر العربي عدد ٧٥، اللغة العربية والأمة.
- عالم الفكر مجلد ١٦ عدد ٤ الكويت.
- سلسلة عالم المعرفة، البنيوية وما بعدها. ٢٠٦.
- الموشحات الأندلسية ٢١.
- شعرنا القديم والنقد الجديد ٢٠٧.
- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ٢٢١.
- محاورات مع النثر العربي ٢١٨.
- مفاهيم نقدية ١١٠.
- العرب وعصر المعلومات ١٨٤.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ٢.

- الإسلام والشعر ٦٦.
- تراث الإسلام ٨.
- المرايا المحدبة ٢٣٢.
- ثورة الأنفوميديا ٢٥٣.
- في نظرية الرواية ٢٤٠.
- النقد العربي، نحو نظرية ثانية ٢٥٥.

الفهرس

بين يدي الكتاب

الكتب المؤلفة تهدف إلى واحدة من ثلاث غايات لا رابع لها:

١ ـ تذكير بما نعرف.

٢ ـ تجميل فني ولفظي لما نعرف.

٣ ـ معرفة ما لا نعرف.

فإذا كان الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم، ففي أيِّها يمكن تلمُّس النهضة؟ وما هو حال التآليف في عصرنا الحاضر؟ ولماذا هذا الإعراض عن القراءة في العالم العربي؟ هل تكمن المشكلة في النثر العربي نفسه؟ إذاً ما هي أمراضه وعلله وطرق علاجها؟ أم أن المشكلة في بروز وتطور وسائل أخرى للمعرفة؟ أم كلا الأمرين؟.

تساؤلات، أحوجتنا إلى وصل ما انقطع منذ ظهور كتاب قدامة بن جعفر!! «نقد النثر» في القرن الثالث للهجرة.

وتزداد حاجتنا إلى نقد النثر العربي المعاصر بدخولنا عصر المعلوماتية (الأنفوميديا) وهو العصر الذي يشهد انفجار المعلومات؛ لندرك مدى قدرة اللغة العربية بأساليبها النثرية على الاستيعاب والاحتواء، وانعكاس ذلك على الفكر والثقافة في العالم العربي.

المؤلف

للمؤلف

الكتب المطبوعة

- الإسراء والمعراج «رموز ودراسة تحليلية»

«محاولة لفهم الحدث حسب مناهج المتصوفة والعرفاء».

- الإسلام وتطور الأحياء.

«دراسة علمية قرآنية تهدف إلى فلسفة التطور برؤية جديدة».

- قراءات نقدية في الفكر العربي المعاصر.

«نقد لبعض أفكار محمد عابد الجابري، وسيد محمود القمني، وتركي علي الربيعو».

- المقدمة في نقد النثر العربي

«دراسة في النثر العربي بصفته الحالية كأكبر عائق نهضوي».

تحت الطبع

- تعبير الأحلام في الأصول الدينية والتراث الإسلامي.
- القرآن «تاريخه - قراءاته - ترتيب نزوله...».
- الأفق الضائع «دراسات فقهية وأصولية - رؤية جديدة».
- تعليقة على كتاب فلسفتنا.
- الثورة الحسينية - رؤية جديدة.
- العثمانية. فصول في سيسيولوجيا النشاط الديني.

بين يدي الكتاب

الكتب المؤلفة تهدف إلى واحدة من ثلاث غايات لا رابع لها:

١ - تذكير بما نعرف.

٢ - تجميل فني لفظي لما نعرف.

٣ - معرفة ما لا نعرف.

فإذا كان الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم، ففي أيّها يمكن تلمُّس النهضة؟ وما هو حال التأليف في عصرنا الحاضر؟ ولماذا هذا الإعراض عن القراءة في العالم العربي؟ هل تكمن المشكلة في النشر العربي نفسه؟ إذاً ما هي أمراضه وعلله وطرق علاجها؟ أم أن المشكلة في بروز وتطور وسائل أخرى للمعرفة؟ أم كل الأمرين؟.

تساؤلات، أحوجتنا إلى وصل ما انقطع منذ ظهور كتاب قدامة بن جعفر!! «نقد النثر» في القرن الثالث للهجرة.

وتزداد حاجتنا إلى نقد النثر العربي المعاصر بدخولنا عصر المعلوماتية (الأنفوميديا) وهو العصر الذي يشهد انفجار المعلومات؛ لندرك مدى قدرة اللغة العربية بأساليبها النثرية على الاستيعاب والاحتواء، وانعكاس ذلك على الفكر والثقافة في العالم العربي.

المؤلف

دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع

هاتف: ٠١/٥٥٠٤٨٧ - ٠٣/٨٩٦٣٢٩ - فاكس: ٠١/٥٤١١٩٩

ض.ب: ٢٥/٢٨٦ غبيري . بيروت . لبنان

E-mail:daralhadi@daralhadi.com

URL:http://www.daralhadi.com